LEHR- UND WANDERJAHRE DES DEUTSCHEN SCHAUSPIELS

Rudolf Genée

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

GROSSHERZOG KARL ALEXANDER

von Sachsen.

PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

PRINZ GEORG

von Preussen.

Das Curatorium:

Dr. R. Gneist
Ordentl. Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Dr. K. Werder
Geh. Rath und Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Graf Usedom
Königl. Preuss. Wirkl. Geh. Rath u. General-Intendant der Königlichen Museen zu Berlin.

C. v. Dachröden
Königl. Kämmerer und Schlosshauptmann zu Berlin.

Adolf Hagen
Stadtrath.

STATUT:

§ 1. Jeder Literaturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an die nächstgelegene Buchhandlung oder an das Bureau des Vereins für Deutsche Literatur in Berlin direct zu richten.

§ 2. Jedes Mitglied verpflichtet sich zur Zahlung eines Jahresbeitrags von *Achtzehn Mark* R.-W. (Für die Serie I—IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§ 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder hervorragender und beliebter Autoren. Jedes dieser Werke 20—23 Bogen umfassend, in gefälliger Druckausstattung und elegantem Einbande. Nur bei poetischen Werken wird nicht immer der festgesetzte Umfang der Vereins-Publicationen innezuhalten sein, dafür jedoch diesen Werken eine besonders elegante Ausstattung zugewendet werden.

§ 4. Ein etwaiges Austretenwollen ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§ 5. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler R. Hofmann in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band ist eleg. in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

☛ Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes sowie das Bureau des Vereins in Berlin, Kronenstrasse 17, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen. ☚

In den bisher erschienenen Serien I—IV kamen nachstehende Werke zur Vertheilung:

Serie I

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Dr. Ed., Die moderne Oper.

* **Löher, Franz v.,** Kampf um Paderborn 1597—1604.

* **Osenbrüggen, E.,** Die Schweizer, Daheim und in der Fremde.

* **Reitlinger, Edm.,** Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

* **Schmidt, Adolf,** Historische Epochen und Katastrophen.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Serie II

* **Auerbach, Berthold,** Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

* **Frenzel, Karl,** Renaissance- und Rococo-Studien.

* **Gutzkow, Carl,** Rückblicke auf mein Leben.

* **Heyse, Paul,** Giuseppe Giusti, Gedichte.

* **Hoyns, Dr. G.,** Die alte Welt.

* **Richter, H. M.,** Geistesströmungen.

Serie III

* **Bodenstedt, Fr.,** Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

* **Büchner, Louis,** Aus dem Geistesleben der Thiere.

* **Goldbaum, W.,** Entlegene Culturen.

* **Lindau, Paul,** Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten. (Vergriffen.)

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

* **Vambéry, H.,** Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

* **Dingelstedt, Fr.,** Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Dr. Louis, Liebesleben in der Thierwelt.

* **Lazarus, Dr. M.,** Prof., Ideale Fragen.

* **Lenz, Dr. Oscar,** Skizzen aus Westafrika.

* **Strodtmann, Ad.,** Lessing, Ein Lebensbild.

* **Vogel, Dr. H. W.,** Professor, Lichtbilder nach der Natur.

* **Woltmann, Dr. A.,** Professor, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Prof. Dr. E., Musikalische Stationen. (Der modernen Oper II. Theil.)

Cassel, Professor Dr. Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner, Contreadmiral a. D., Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben. 3. Auflage.

Lauser, Dr. W., Von der Maladetta bis Malaga.

In der VI. Serie sind erschienen:

Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

Schmidt, Max, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

Genée, Dr. Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

Es wird noch erscheinen:

Kreyssig, Friedrich, Literarische Studien und Characteristiken.

Bezugs-Erleichterung von Serie I—IV.

Damit den verehrlichen Mitgliedern, welche der V. und VI. Serie beitreten, Gelegenheit gegeben wird, sich aus den bereits ausgegebenen 4 Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Einzelpreise von 6 Mark** pro Band anschaffen zu können, haben wir bei den mit * bezeichneten Bänden aus Serie I—IV die Bezugs-Erleichterung einer **Auswahl** aus den erschienenen 27 Bänden der I—IV. Serie getroffen zu einem bedeutend ermässigten Preise und zwar:

☛ **7 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 30 Mark zu 25 Mark.**

☛ **10 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 45 Mark zu 35 Mark.**

☛ **14 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 60 Mark jetzt 50 Mark.**

☛ **21 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 90 Mark jetzt 70 Mark.**

Sämmtliche 4 Serien = 27 Bände zum ermässigten Preise von 90 Mk. Den Einzelpreis der im Preise herabgesetzten Werke pro Band elegant gebunden 6 Mk., haben wir bei den im Preise ermässigten Bänden auf 4 Mk. 50 Pf. ermässigt. Der Einzel-Preis der übrigen Bände bleibt wie früher 6 Mark.

Bureau des Vereins für Deutsche Literatur.

Geschäftsführende Leitung:

R. Hofmann,

Verlagsbuchhändler in Berlin, Kronenstrasse 17.

Lehr- und Wanderjahre

des

deutschen Schauspiels.

Vom Beginn der Reformation
bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

Von

Rudolph Genée.

Berlin 1882.
A. Hofmann & Comp.

Vorwort.

Der Gegenstand der hier dargebotenen Schilderungen ist das Schauspiel, wie es sich auf dem praktischen lebendigen Theater und als der lebhafteste und interessanteste Ausdruck nationalen Lebens entwickelt hat. Indem ich die Zusammengehörigkeit von Dichtung und scenischer Darstellung im Auge behielt, habe ich auch bei der Schauspieldichtung des 16. und 17. Jahrhunderts die Entwickelung derselben vorzugsweise in ihren durch das scenische Theater bedingten Formen zu schildern versucht.

Das Schauspiel im Jahrhundert der Reformation hat bisher eine eingehende Darstellung noch nicht gefunden, und ich habe deshalb gerade dieser Zeit die ausführlichste Schilderung gewidmet. Die Quellen für diesen größern Theil des Buches sind denn auch fast ausschließlich die Stücke selbst, aus denen ich seit einer langen Reihe von Jahren Alles gesammelt habe, was mir als Material für meine Arbeit dienen konnte. Wenn ich es auszusprechen wage, daß ich hierin etwas Neues darbiete, so will ich auch damit auf das Schwierige meines Unternehmens hingewiesen haben. Ich hoffe aber, man wird bei genauer Prüfung wenigstens erkennen, daß ich es an Gewissenhaftigkeit wie an selbständiger Forschung nicht habe fehlen lassen. In den wenigen Fällen,

in welchen ich auf die Ermittelungen Anderer mich berufen mußte, habe ich dies in den Anmerkungen gethan. Nur für das letzte Capitel mögen hier außer den darin citirten Werken noch die Special-Theatergeschichten von Schütze, Blümner, Lynker, Glaser, Wlassak, Ebert, Pichler, Prölß, H. Müller genannt sein. Wo schwankende Angaben oder Widersprüche mich nöthigten, auf die Quellen zurückzugehn, habe ich dies nicht versäumt.

Da ich in Bezug auf die in dem ganzen Zeitraum erschienenen Schauspiele mir die größte Zuverlässigkeit meiner Mittheilungen angelegen sein ließ, so habe ich nicht nur die von mir besprochenen Stücke, sondern mehr als das Dreifache der Zahl in den alten Drucken selbst gelesen. Eine so umfängliche Prüfung aller auffindbaren Schauspiele des 16. und 17. Jahrhunderts war nothwendig, um aus dem Scenenbau, den Bühnenanweisungen, Vorreden und Anmerkungen ein Bild von dem alten scenischen Theater und Schauspielwesen construiren zu können.

Zwei große Reformatoren sind es, welche den Anfangs- und Endpunkt meiner Schilderungen bezeichnen: Luther und Lessing. Wenn ich des Letztern Erscheinung am Schlusse des Buches, gemäß dem mir vorgesteckten Ziele, nur noch ankündigen konnte, so darf ich vielleicht hoffen, daß eine günstige Aufnahme des vorliegenden Werkes mich zu einer Fortsetzung ermuthigen wird.

Berlin, im November 1881.

Rudolph Genée.

Inhalt.

Erstes Capitel.

Von den Mysterien zur Reformation.

Der Anfang des Schauspiels der neuern Zeit ist in keinem Lande so bestimmt durch den Beginn der Reformation bezeichnet wie in Deutschland und der deutschen Schweiz. Nirgends auch kommt der Geist, der dies Schauspiel hervorgerufen hat, so stark zum Ausdruck und gibt der ganzen Epoche so sehr die bestimmte Signatur, wie im deutschen Schauspiel des sechszehnten Jahrhunderts. In den mittelalterlichen Mysterien und Passionsspielen, jenen religiös-theatralischen Darstellungen, deren Blütezeit zwischen der Mitte des 14. und des 15. Jahrhunderts liegt, waren Inhalt und Formen bei allen christlichen Völkern in dem Maße übereinstimmend, als hier das nationale Element durch das religiöse fast gänzlich gedeckt war. Obwohl nun mit dem Beginn der Reformation die dramatischen Spiele einen neuen Inhalt bekamen, so hatte man doch für die Form derselben an die schon bestehenden theatralischen Darstellungen sich anzulehnen. Dies war nicht allein in Bezug auf die religiös-theatralischen Aufführungen der Fall; auch die einfachere

Form der rohen und possenhaften Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts konnte für die neue Epoche beibehalten werden, während doch gleichzeitig ein Umschwung in dem geistigen Leben des Volkes sich vollzog, der unmöglich ohne starken Einfluß auch auf das volksthümliche Schauspiel bleiben konnte.

Eine so erschütternde Epoche wie die Kirchenreformation mußte natürlich durch eine Reihe großer Erscheinungen eingeleitet werden, welche sämmtlich an dem vollständigen Bruche mit dem Mittelalter ihren Antheil hatten. Der Humanismus, dessen Ursprung selbst noch auf das Mittelalter zurückreicht, mußte endlich zu einer entschiedenen Auflehnung gegen die absolutistische Herrschaft der Kirche führen. Die Entdeckungen neuer Erdtheile, die Riesenfortschritte in den Wissenschaften, welche unsere Vorstellungen vom Weltall nicht nur erweiterten, sondern geradezu ein neues Reich des Wissens erschlossen: das Alles erhielt erst die mächtigste Waffe in jener Erfindung des 15. Jahrhunderts, welche mehr als irgend eine zu einer vollständigen Umwälzung geführt hat, in der Erfindung des Buchdrucks. In der poetischen Litteratur empfinden wir denn auch den Pulsschlag der neuen Zeit schon lange vor dem eigentlichen Anfang der Kirchenreformation. Die große Verbreitung, welche den litterarischen Productionen durch den Buchdruck gegeben wurde, hatte an den in jenen Erzeugnissen herrschenden starken Farben einen ebenso großen Antheil, wie die wachsende Unzufriedenheit und der Widerstand gegen hierarchischen Druck und pfäffische Sittenverderbniß.

Es ist sehr begreiflich, daß eine Bewegung wie die Reformation vor Allem auch auf jenem Gebiete sich geltend macht, das ganz besonders der großen Menge des Volkes angehörte. Während einestheils die mittelalterlichen Mysterienspiele nicht mehr dem nach dramatischer Gestaltung drängenden Volksgeiste genügen konnten, so waren auch die Fastnachts-

spiele, wie sie bis dahin bestanden hatten, nicht mehr der Ausdruck für die erhöhten geistigen Bedürfnisse und Fähigkeiten.

Es war zunächst allerdings ein eigenthümliches und jeder Kunstform entbehrendes Gemisch, in welchem das neuere, von dem Geiste der Reformation erweckte Drama sich einführte. Man hatte die Formen von den früher bestandenen Gattungen geborgt, aber von keiner dieser Sonderarten die Tendenz beibehalten.

Um für dies neuere Schauspiel den richtigen Gesichtspunkt zu gewinnen, ist es nöthig, die vorausgegangenen Erscheinungen wenigstens in ihrem allgemeinen Wesen, vor Allem auch in denjenigen Momenten kennen zu lernen, welche noch für lange Zeit von ersichtlichem Einfluß blieben.

Wie im Alterthum aus dem Götterdienst, so entwickelte sich auch im Mittelalter das Theater aus den kirchlichen Gebräuchen. In den ersten drei bis vier Jahrhunderten der christlichen Zeit waren in Rom die öffentlichen Schauspiele noch ein ausschließlich heidnisches Vergnügen. Und wenn auch die circensischen Spiele es waren, welche den Culminationspunkt dieser Unterhaltung bildeten, so hatte doch gerade durch die raffinirtesten Reizungen der Sinne das Theater einen so großen Anhang bei der Masse des Volkes, daß die Kirchenväter wiederholt gegen die Theilnahme an Schauspielen, Tänzen und andern heidnischen Belustigungen eiferten. Auch in den Beschlüssen der Concilien und Synoden jener Zeit, bis gegen das Ende des vierten Jahrhunderts, finden wir zahlreiche Verordnungen, welche gegen die Unmoralität der Schauspiele und Tänze, wie gegen den Stand der Histrionen, Tänzer, Pantomimen und Gladiatoren gerichtet

waren*. Seit das Christenthum unter Konstantin dem Großen sich mehr befestigt und ausgedehnt hatte, wurden zwar die Anschauungen über jene Spiele milder; aber auch im Theodosianischen Gesetzbuch wurden doch solche Vergnügungen auf gewisse Festtage (nicht kirchliche) beschränkt, und auch die Schauspieler, Pantomimen u. s. w. wurden als unehrliche (inhonestae) Personen behandelt und sie wurden zur christlichen Taufe nur dann zugelassen, wenn sie ihrem Gewerbe entsagten. Der strenge und asketische Ernst, welcher die christliche Gemeinschaft jener Zeit erfüllte, stand allerdings im allerschroffsten Gegensatz zu dem Sinnentaumel, in welchem das schwindende Heidenthum sich den Rest seiner Tage verschönte.

Erst im Verlauf einiger Jahrhunderte sollte sich aus der christlichen Kirche selbst das neue Schauspiel, völlig abgelöst von den Traditionen des Alterthums, neu entwickeln. Die ganze Symbolik des Gottesdienstes, der Schmuck der Kirche und die von der Geistlichkeit bei den großen Kirchenfesten mehr und mehr durch dramatische Formen vergegenwärtigten Momente aus der Leidensgeschichte Christi — das Alles bot dazu den natürlichen Anlaß. Wenn schon bei den Wechselgesängen der verschiedenen Geistlichen der Grundsatz der „vertheilten Rollen" hervortrat, so wurde die dramatische Symbolik noch verstärkt durch die der vergegenwärtigten Handlung entsprechenden Stellungen der mitwirkenden Geistlichen zu einander.

Namentlich waren es die Darstellungen der Geburt Christi um Weihnacht, die Auferstehungsceremonien am Osterfeste, die den Einzug Christi in Jerusalem vergegenwärtigende

---

* Ausführliche und interessante Mittheilungen darüber findet man in dem vortrefflichen Werke: „Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniß" von Dr. H. Alt. (Berlin 1846.)

Procession am Palmsonntag, die Darstellung des heiligen Grabes, des Abendmahls u. s. w., welche so sehr den dramatischen Charakter trugen, daß von diesen kirchlichen Ceremonien bis zu den öffentlichen Aufführungen der Mysterien die natürliche Bahn gelegt war. Je reicher die Ausstattung bei diesen kirchlichen Feierlichkeiten wurde, je großartiger und umfangreicher sie sich gestalteten, um so mehr wuchs auch die Zahl der daran Betheiligten. Die Räume der Kirche wurden endlich zu eng, und da ohnedies schon das Personal der Geistlichen und Chorknaben durch Laien verstärkt worden war, da ferner der Gläubigen und Schaulustigen Viele draußen harren mußten, so konnte es kein Bedenken erregen, den Kirchenraum zu verlassen und den zunächst an die Kirche grenzenden Vorhof zum Schauplatz zu wählen. Damit war die Wandelung der kirchlichen Feier zu einem öffentlichen Volksfest schon angebahnt.

Ehe ich aber auf diese Umgestaltung selbst zu sprechen komme, ist hier eine merkwürdige litterarische Erscheinung zu erwähnen, welche der Popularisirung jener religiös-theatralischen Darstellungen noch vorausging, und welche uns wieder zurück zur Kirche, und zwar — ins Kloster führt.

Wenn es bei der geschichtlichen Entwickelung unsers Schauspiels weniger auf die theatralische Darstellung als auf die dramatische Dichtung ankäme, so würden wir den Anfang unsers Schauspiels früher datiren können, als irgend eines der europäischen Völker. Die früheste dramatische Dichtung der christlichen Zeit ging bei uns bereits in der Mitte des zehnten Jahrhunderts aus einer Klosterzelle hervor, und die Dichterin war Hroswitha, Nonne von Gandersheim im Braunschweigischen. Obwohl diese Episode nicht in unsere Geschichte des deutschen Schauspiels gehört, so ist doch diese Hroswitha († 967) eine zu merkwürdige Erscheinung, als daß sie hier mit Stillschweigen übergangen

werden könnte. Diese deutsche Nonne war, wie sie selbst bekennt, zu ihren sechs lateinischen Schauspielen durch die Lectüre des Terenz angeregt, dessen weltlichen und nach ihrer Meinung unzüchtigen Komödien sie ihre dramatischen Bearbeitungen von Heiligenlegenden entgegensetzte und damit die Nonnen ihres Klosters erbaute. Schon die Anlehnung an den lateinischen Komödiendichter bewirkte es, daß Hroswitha in der klaren Construction ihrer Stücke dem deutschen Drama reichlich um sechs Jahrhunderte voraus war. Ihre sechs Schauspiele, welche erst 1501 nach dem im Kloster entdeckten Codex von Conrad Celtes im Druck herausgegeben wurden, sind: Gallicanus; Dulcitius; Kallimachus; Abraham (ein Einsiedler); Paphnutius und Sapientia (oder nach ihren drei Töchtern Fides, Spes und Charitas benannt). Mit Ausnahme des ersten Stückes, welches zwei Theile hat, sind alle nur in einem Act geschrieben, und alle behandeln das Leben und den Tod von Heiligen. Besonders merkwürdig ist es, wie diese Nonne des 10. Jahrhunderts bereits den Dialog behandelte. Ihre Sprache ist eine eigenthümliche Prosa mit Reimen, aber in freiem Rhythmus und ohne Versmaß; man könnte sie wohl am richtigsten mit Ch. Magnin, dem französischen Uebersetzer der Hroswitha, als „gereimte Prosa" bezeichnen, sie steht ungefähr zwischen den Makamen und dem Satzbau von Recitativen. Abgesehen aber von dieser eigenthümlichen Form muß auch sonst ihre Behandlung des Dialogs unser Erstaunen erregen. Wenn wir die dramatische Litteratur bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts durchgehen, so finden wir nur sehr wenige Beispiele, in denen der Dialog so klar und knapp, in so logischer Folge der Wechselrede und so gemäß dem natürlichen Denken sich entwickelt hätte. Dies war es auch hauptsächlich, worin sie von ihrem Muster Terenz zu profitiren wußte.

Es wird uns heute nicht schwer, die Mängel in diesen

Dichtungen zu erkennen. Aber diese Mängel sind bei Hroswitha nicht größer, als sie es noch sechs Jahrhunderte später in unserer Schauspieldichtung waren. Dagegen erstaunen wir bei ihren Dichtungen über Vorzüge, welche für beinahe ebenso lange Zeit einzig geblieben sind. Möge man aber nun über Hroswitha's dichterisches Genie denken wie man wolle: so viel steht unumstößlich fest, daß ihre Dichtungen uns als der größte und merkwürdigste Lichtpunkt in einem dunkeln Zeitalter erscheinen müssen. Daß dieses Licht in einer Klosterzelle brannte, war freilich auch wieder die Ursache, daß dasselbe der Welt länger als fünfhundert Jahre verborgen blieb, bis Conrad Celtes das merkwürdige Manuscript an die Oeffentlichkeit brachte. Die Versuche, welche erst in neuerer Zeit gemacht worden sind, die Dichterin als eine Erfindung des Celtes zu bezeichnen, sind so gründlich zurückgewiesen worden, daß kein Zweifel mehr an der Echtheit und an der historischen Thatsache bestehen kann. Der Werth aber, den diese Schauspiele mit Berücksichtigung der so frühen Zeit ihrer Entstehung haben, ist im Allgemeinen bei den Franzosen mehr als bei uns gewürdigt worden. Selbst die Frage, ob jene Stücke jemals, sei es auch nur im Kloster, aufgeführt worden sind, ist noch keineswegs als gelöst zu betrachten. Man hat die Frage ohne ausreichende Gründe verneint; und doch sprechen einige sehr bestimmte Merkmale in der Form der Schauspiele dafür, daß wenigstens die Dichterin selbst dabei wirklich an eine dramatische Darstellung gedacht hat*. Selbst wenn aber solche Aufführungen stattgefunden haben, so blieben sie, innerhalb der Klostermauern, vor der Welt verborgen. Und abgesehen von der völligen Isolirtheit dieser

* J. Bendixen, welcher unter dem Titel „Das älteste Drama in Deutschland“ die Komödien der Hroswitha in deutscher Uebertragung herausgab (Altona 1850) hat einige solche Merkmale sehr treffend hervorgehoben.

Erscheinung, die zu unserer Entwickelung des Schauspiels in gar keiner Verbindung steht, waren es eben — lateinische Komödien.

Während diese Märtyrerdramen noch auf Jahrhunderte im Kloster eingemauert blieben, hatte draußen die Bewegung der Mysterien und Passionsspiele fortgedauert. Immer mehr hatten sich die Formen öffentlicher theatralischer Spiele ausgebildet, und wie schon vorher in Frankreich, so waren sie auch bei uns zu immer allgemeinerem Brauch geworden.

Mit dem Verlassen des inneren Kirchenraums waren aber die religiösen Darstellungen keineswegs sogleich dem Volke verfallen. Wir haben zahlreiche Beweise dafür, daß noch lange Zeit nicht nur die Geistlichen die Spiele leiteten, sondern auch selbst dabei mitwirkten. Für viele Beispiele möge das Eine hier genügen, daß in Hamburg i. J. 1330 den Geistlichen der Gebrauch von Larven, sowie Tänze ausdrücklich untersagt wurden. Man ersieht aber selbst aus einem solchen Verbote, wie weit die Kirche in ihren Concessionen an die Masse bereits gegangen war, um durch ihre Gemeinschaft mit den Volkselementen ihren Einfluß auf diese Darstellungen sich zu erhalten. Sicher war es auch die Geistlichkeit selbst, welche aus gleichen Beweggründen es zuließ, daß in die anfänglich allein zur Anwendung kommende lateinische Sprache sich auch die Sprache des Volkes mischen durfte. Auch in den ältesten deutschen Spielen dieser Gattung sehen wir immer noch Reste des ursprünglichen lateinischen Textes fortbestehen. Später, als die Volkssprache dabei herrschend wurde, blieben für den deutschen Text zunächst nur noch die auf die Darstellung bezüglichen Anweisungen in lateinischer Sprache bestehen. Auch für die gesungenen Chöre der Engel hatte man noch lange Zeit den lateinischen Text beibehalten. Dadurch blieb auch den Spielen, als sie bereits als große Volksfestlichkeiten öffentlich begangen

wurden, immer noch die von der Kirche ihnen gegebene Signatur.

Begreiflicherweise waren alle diese religiösen Spiele noch rein epischer Natur. Sie bestanden aus einer langen Reihe von Scenen, in welchen die Begebenheiten eine nach der andern vorgeführt wurden. Zuweilen wurde das ganze Leben Jesu, von der Geburt bis zur Himmelfahrt, vorgestellt; die eigentlichen Passionsspiele begannen mit Christi Einzug in Jerusalem oder noch später. In den häufigeren Fällen beschränkte man sich auf die Darstellung einzelner Abschnitte aus den Evangelisten. In einer St. Galler Handschrift aus dem 14. Jahrhundert ist uns ein Spiel „Das Leben Jesu" aufbewahrt, welches, mit der Hochzeit zu Cana beginnend, in neun Hauptabschnitten („Handlungen") alle Ereignisse nach den Evangelien vorführt und nach Jesu Auferstehung mit der Erlösung Adams aus der Hölle und mit Jesu Eingang ins Paradies endet. Auch in diesem Texte ist noch vielfach das Lateinische beibehalten; so beginnt Jesus selbst fast alle seine Reden mit dem lateinischen Bibeltext, fügt dann aber immer selbst die Erklärung und weitere Ausführung in deutschen Versen hinzu. Für kürzere Spiele war namentlich die „Kindheit Jesu", gewöhnlich von der Geburt bis zur Flucht nach Egypten, ein häufig bearbeiteter Stoff. Auch Christi Auferstehung, die Himmelfahrt, der jüngste Tag u. s. w. wurden für sich besonders in aparten Spielen dargestellt. In etwas vorgeschrittener Zeit wählte man auch Legendenstoffe und die Leidensgeschichten von Heiligen. So ist eines der ältern uns im Text erhaltenen Spiele das im Jahre 1322 in Eisenach aufgeführte von den „zehn Jungfrauen"; in Bautzen wurde 1412 das Spiel von der „Heiligen Dorothea" aufgeführt. Der Mariencultus hatte eine besondere Gattung unter der Bezeichnung „Marienspiele" hervorgerufen, und wiederholt kommt der Titel „Marienklage" vor. Manche

dieser Spiele waren in der That nichts als einfache Dialoge (stets in gereimten Versen), eingeleitet und untermischt mit Gesängen; und in solchen kam das religiöse Element rein, d. h. unvermischt mit weltlichen Dingen, zum Ausdruck. Andere, namentlich unter den größern Spielen, waren dagegen sehr bewegt, reich an Action und Scenenwechsel, mit grob-realistischen Scenen und komischen Episoden ausgestattet, welche zur Belustigung des Volkes dienten. Engel und Teufel spielten in allen Stücken eine wichtige Rolle, und wo nicht besondere komische Episoden eingefügt waren, da war meist dem Teufel die Rolle des Spaßmachers übertragen. Weil ja überhaupt der Teufel meist den Kürzeren ziehen mußte, so wurde auch sonst Sorge dafür getragen, daß dem Publicum die Genugthuung wurde, den gefürchteten Bösen auslachen zu können.

Wenn uns von jenen Spielen auch zahlreiche Texte, die meisten in Handschriften aus dem 15. und 16. Jahrhundert, erhalten geblieben sind, so finden wir darin doch nur in wenigen Fällen auch Anhaltspunkte, welche uns für eine bestimmte Vorstellung von der scenischen Einrichtung dienen könnten. Was in neuerer Zeit darüber berichtet worden ist, sind zum Theil bloße Conjecturen. Aus Frankreich, wo der scenische Apparat sich bei weitem am großartigsten ausgebildet hatte, sind uns auch die eingehendsten Schilderungen von der Einrichtung der Mysterienbühne und der Schaugerüste gegeben; und es ist allerdings wohl anzunehmen, daß jene Einrichtungen wenigstens in ihren Grundzügen auch in Deutschland nachgeahmt wurden. Der Philolog J. C. Scaliger, welcher 1558 in Frankreich starb, berichtet uns über die französischen Mysteriendarstellungen, daß die in einem Spiel beschäftigten Personen sich alle zu gleicher Zeit auf der Bühne vor den Zuschauern aufstellten. Sie pflegten auch während der ganzen Handlung nicht abzutreten, indem sie als abwesend betrachtet

wurden, so lange sie nicht zu sprechen hatten. Bei dem eigentlichen Bühnengerüst herrschte das Princip der Dreitheilung, welches durch die vom Himmel, Erde und Hölle herrschende Vorstellung bestimmt war, die wir auch in der Structur fast aller Mysterien erkennen. Eine größere Zahl von Abtheilungen, als dieser drei übereinanderliegenden Etagen, konnte nur dadurch erreicht werden, daß außer dem Uebereinander auch noch ein Nebeneinander bestand; so daß die verschiedenen Schauplätze, welche das Spiel brauchte, gleich von vornherein über- und nebeneinander fertig dastanden.

Was wir aus Deutschland an Beschreibungen solcher Mysterienaufführungen und Scenerien besitzen, rührt erst aus späterer Zeit, zumeist erst aus dem 16. Jahrhundert her. Aber wir können bei der für Jahrhunderte bestehenden Gleichartigkeit der Spiele annehmen, daß auch die scenische Einrichtung für so lange Zeit im Wesentlichen dieselbe war. Danach aber müssen wir schließen, daß die größeren Darstellungen, welche auf einen ganzen Tag oder auf zwei und noch mehr Tage berechnet waren, sich keineswegs auf das Eine (wenn auch mehrfach getheilte) Bühnengerüst beschränkten, sondern daß der ganze Marktplatz des Ortes zum Schauplatz eingerichtet war. Auf diese Weise erreichte man es am leichtesten, für die sehr zahlreichen durch die Localitäten fortschreitenden Scenen alle diese auch decorativ angedeuteten Oertlichkeiten, welche das Spiel zu durchwandern hatte, gleichzeitig — im ganzen Umfange des unter freiem Himmel befindlichen Spielplatzes — herzurichten.

So haben wir von einem zweitägigen Spiel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Scenenplan, der zwar auch erst aus späterer Zeit stammt, aber jedenfalls nach der früheren Einrichtung hergestellt war. Alle Mitwirkenden, deren Zahl bei den mehrtägigen Spielen sich auf ein paar

Hundert belief, gingen im Zuge, geführt von einem Engelschor, in förmlicher Procession nach dem Marktplatz, wo alle Personen die ihnen zugewiesenen Plätze einzunehmen hatten. Für den Eintritt in die Hauptabtheilungen des Platzes waren Thore gebaut. In der ersten Abtheilung waren die Plätze für die Hölle, für den Garten Gethsemane und den Oelberg. In der zweiten Abtheilung waren die Häuser des Herodes, Pilatus, Kaiphas und Annas durch aparte kleine Gerüste bezeichnet; in der Mitte dieses Raumes standen zwei Säulen, die eine für die Geißelung Christi, die andere für — den Hahn! Endlich enthielt dieser mittlere Plan auch noch den Platz für das Abendmahl. In der dritten Abtheilung, zu welcher wiederum ein Thor führte, waren die drei Kreuze errichtet, daneben das heilige Grab; und dann den Abschluß des Ganzen bildete der Himmel, welcher gegen den übrigen Spielplan bedeutend erhöht war. Auf diese Weise bildeten Himmel und Hölle die Begrenzung des ganzen Spielraums an den beiden Endpunkten. Diejenigen Spielpersonen, welche nur in Einer der Scenen betheiligt waren, behielten ihre Plätze an der dafür bezeichneten Stelle. Die Andern, vor Allem Christus und die Jünger, hatten den ganzen Plan, wie es die Handlung und der Text erforderte, zu durchwandern. Die Zuschauer aber hatten ihre Plätze auf allen vier Seiten des Marktes, so daß sie die ganze gleichzeitige Scenerie überschauen konnten.

Weit complicirter ist ein Scenenplan, den wir von einem auf zwei Tage berechneten Luzerner Osterspiel vom Jahre 1583, also auch schon aus weit vorgerückter Zeit, besitzen*. Hier war der Markt (in Luzern) an der östlichen

* „Die Inscenirung des zweitägigen Osterspiels ꝛc.“ wurde nach den handschriftlichen Papieren des damit betraut gewesenen Geistlichen neuerdings von Fr. Leibing (Elberfeld 1869) herausgegeben,

Seite durch das Haus „zur Sonne" begrenzt, vor welchem sich das Hauptgerüst mit dem Himmel befand; hier nahmen der „Pater aeternus" und „die sieben Engel" Platz. Unmittelbar davor war der Berg Sinai, das durch einen Zaun abgegrenzte Paradies mit einem Baum darin, und daneben Magdalena's Garten. Auf der entgegengesetzten (westlichen) Seite des Marktes waren nebeneinander die Abtheilungen für die Hölle (Lucifer und 6 Teufel), für das „Weihnachtshüttelein" (die Hirten und die 3 Könige), ferner für Isaac und Rebecca, für Goliath, Johannes den Täufer u. A. m. Für dies zweitägige sehr umfängliche Spiel war der ganze Marktplatz zwischen den beiden bezeichneten Endpunkten ebenfalls für die verschiedenen Handlungen decorirt. So finden wir auf dem Plan bezeichnet: eine Erhöhung für das Opfer Cains und Abels, eine andere für das Opfer Abrahams; die eherne Schlange; die Säule mit dem goldenen Kalb; den Tempel; den Baum für Zachäus u. s. w. Für die sehr zahlreichen Spielpersonen waren bestimmte, alle vier Seiten des Marktes umschließende Abtheilungen hergerichtet, von welchen aus die Personen, sobald sie an die Reihe kamen, sich nach der Mitte des Marktes zu einer der hier bezeichneten Localitäten zu begeben hatten. Für die Zuschauer waren rings um den Platz Gerüste erbaut; die Geistlichen und andere geladene Fremde nahmen an den Fenstern der Häuser Platz. Außerdem waren noch Gerüste quer über die in den Markt mündenden Straßen errichtet, und unterhalb dieser Gerüste waren die Eingänge zum Schauplatz. Das ganze Personal, voran der Proclamator mit Trabanten und Spielleuten, erschien in geordnetem Zuge auf dem Markt. Der Pater aeternus und seine Engel nahmen zuerst die Plätze

---

mit großen Plänen, von welchen ich den einen (in bedeutender Verkleinerung und Vereinfachung) am Schlusse dieses Buches mittheile.

im „Himmel" ein. Die Teufel durften — als die Clowns der Gesellschaft — außerhalb des Zuges über den Platz springen, um sich dann in der Hölle einzurichten. Nach dem gesungenen „Silete" der Engel eröffnete der Proclamator das Spiel durch eine Rede resp. Gebet in Versen. Der Proclamator erschien zu Pferde in voller Rüstung. Für den Herrgott ist in dem Regiebuch vorgeschrieben: „Soll haben das gewöhnliche Diadem; schön altväterisch, graues langes Haar und Bart; einen Reichsapfel in der Hand" ꝛc. Für Adam und Eva ist — kein Costüm vorgeschrieben, sondern nur langes Haar. Die Engel sind „weiß mit schönem Haar, auf das köstlichste als möglich in Engelskleidung und Zier, barfüßig," — wobei noch vorsorglich in Parenthese bemerkt ist: „in gemalten Strümpfen". Auch sonst noch enthält das Regiebuch interessante Anweisungen, welche darthun, mit welcher komischen Naivetät man sich die möglichst realistische Darstellung von schwer darstellbaren Dingen angelegen sein ließ. So ist unter Andern für die Erschaffung Adams und Eva's vorgeschrieben: „Ein zugerüsteter Lehmknollen soll unter der Brügge (d. h. dem Gerüst) liegen, da Eva ist", und der Herr soll „eine weiße Rippe im Aermel haben".

Bei dem Umfange des Spielplatzes und den verschiedenen Stellungen der einzelnen Gruppen ist es begreiflich, daß von den Zuschauern nicht Alles, was z. B. an den entferntesten Punkten gesprochen wurde, verstanden werden konnte. Dies wird aber auch für die Meisten ein kaum gefühlter Verlust gewesen sein. Kam es doch bei diesen so sehr ausgedehnten und complicirten Spielen, namentlich bei den zuletzt geschilderten, in denen schon durch den weiten Scenenplan eine fortwährende Bewegung bedingt war, hauptsächlich darauf an, daß so viel als möglich gesehen wurde. Dies war ganz besonders in dieser Zeit der Fall, in welcher der religiöse

Sinn diesen kirchlich-theatralischen Darstellungen immer mehr abhanden gekommen war, jener Sinn, den wir in der kindlichen Naivetät der ältern, reinern Mysterien noch deutlich ausgesprochen finden. Nicht erst die Reformation hatte jenen Spielen ein Ende bereitet; dieselben waren vielmehr schon vorher in sich selbst gesunken, und mußten, um sich noch länger beim Volke zu erhalten, mit allerlei Zuthaten speculiren, welche dem Geiste ihres Ursprungs keineswegs entsprachen.

Ich habe bei der Schilderung dieser religiös-theatralischen Spiele mehr Gewicht auf eine allgemeine Charakteristik ihrer theatralischen Formen, als auf die Dichtungen selbst gelegt. Auf Auszüge aus den Texten mußte ich, gemäß dem eigentlichen Zwecke dieser Geschichte, gänzlich verzichten, und es war dies kein allzu schweres Entsagungsopfer. Nur bei Einem geistlichen Spiele, welches noch dem 15. Jahrhundert angehört, habe ich etwas länger zu verweilen, weil es die Keime zu einem wirklichen Drama mehr als irgend eines erkennen läßt. Dasselbe erhebt sich schon insofern über die ganze Gattung, als darin ein — wenn auch nicht historischer — so doch als historisch geltender Stoff des Mittelalters behandelt ist: nämlich die Geschichte der Päpstin Johanna.

Die Sage berichtet von dieser seltsamen Erscheinung: Sie sei aus Mainz gebürtig gewesen und habe, als Mann verkleidet, durch ihre Gelehrsamkeit es dahin gebracht, nach Leo IV. um 855 als Papst Johann VIII. den apostolischen Stuhl zu besteigen; ihr Geschlecht sei aber endlich dadurch entdeckt worden, daß sie bei einer Procession auf der Straße mit einem Kinde niedergekommen sei. Diese Geschichte oder Sage bildet den Gegenstand jenes Schauspiels, welches unter der Bezeichnung „Ein Spiel von Frau Jutten" im Jahre 1480 geschrieben und, wenn wir der Versicherung des spätern Herausgebers glauben dürfen, auch aufgeführt worden

ist*. Nach dem Berichte des Herausgebers ist diese Dichtung von einem „Meßpfaffen Theodor Schernberk in einer Reichsstadt gemacht, und geschrieben, wie man mit des Authoris eigner Handschrift in Originali darthun kann". Das Merkwürdigste dabei ist, daß ein für die päpstliche Kirche so bedenklicher Stoff hier in durchaus ernster Weise, in streng katholischem Sinne und ohne jede Spur einer antipäpstlichen oder ironischen Tendenz behandelt wurde. Außerdem läßt die ganze Composition dieses Schauspiels die mittelalterliche dreitheilige Bühne, mit Himmel, Erde und Hölle, deutlich erkennen, wie eine gedrängte Analyse des Stückes hier darthun mag.

Eröffnet wird das Spiel in der Hölle. „Luciper" ruft sein „höllisches Gesinde" zusammen:

Wolher, Wolher, Wolher,
Alles Teufelisches Heer,
Aus Bächen und aus Brüchich,
Aus Wiesen und aus Rorich,
Nun kommt her aus Holze und aus Felden,
Eher denn ich euch beginn zu schelden,
      ꝛc. ꝛc.

Im folgenden Dialog singt dann einer von Luzifers Hauptteufeln, mit Namen Unversün, ein Lied, welches die andern Teufel nachsingen:

Luciper, in deim Throne
 Rimo Rimo Rimo,
Warstu ein Engel schone,
 Rimo Rimo Rimo,
Nu bist du ein Teufel gräulich,
 Rimo Rimo Rimo.

Nachdem die Gesellschaft noch durch des Teufels Großmutter, Namens Lillis, vermehrt worden, welche auch mitsingt und

* Es wurde erst 1565 durch M. H. Tilesius durch den Druck veröffentlicht.

tanzt, macht Lucifer seine Diener auf eine schöne Jungfrau aufmerksam, welche mit einem Schreiber von England fortziehn will nach Paris auf die hohe Schule; auch will sie Männertracht anlegen —

Und ihr Nam soll sein genant
Johannes aus Engellandt,
Da rathet liebe Gesellen zu,
Daß sie das gar balde thu rc.

Die zwei Teufel Sathanas und Spiegelglanz beschließen, nach des Meisters Gebot jene Jungfrau aufzusuchen, worauf Lucifer ihnen „den Segen“ gibt:

Olleid molleid prapil crapil morad
Sorut lichat michat merum ferum rophat,
Das sind alles verborgene Wort,
Die ihr nie von mir habt gehort,
Damit sei über euch mein Frid geleyt,
Nu fahrt hin und seid gemeyt.

Hiernach heißt es dann gleich in einer Anmerkung weiter: „Die zween Teuffel kommen Jungfrau Jutta an.“ Nachdem sie dieselbe zu ihrem Unternehmen aufgemuntert haben, fahren sie wieder hinab zur Hölle und berichten dem Lucifer über das Gelingen des Planes, wofür dieser sie sehr belobt und mit einer feurigen Krone zu beschenken verspricht. „Nu kompt Frau Jutta mit ihrem Bulen, welcher hie Clericus genennet wird.“

Jutta zum Clerico.

Geselle lieber Geselle mein,
Du solt balde bereitet sein,
Und solt dich nicht lassen verdrießen,
Das bitt ich dich mit Fleiße,
Ich will mit dir von dann in ein ander Land,
Darinnen wir nicht sein bekannt,
Und da uns niemand mag erkennen,
Und du solt mich anders nennen,
Denn ich will heimlich und leise
Gekleidet gehn in Manneszweise,

Darzu will ich deiner Hülf nicht entbehrn,
Darumb erfülle mein Begehrn,
Und mein Name sol werden genant
Johann von Engelland,
Und wollen uns also behende
In die hohe Schule von Paris wenden,
ꝛc. ꝛc.

Da ihr Bule Clericus in ihren Plan willigt, beschließt sie, andere Kleider anzulegen und sich auf den Weg zu machen. Dann heißt es: „Da ziehen Jutta und Clericus mit einander nach Paris und kommen zu einem Magister". In der nun folgenden Scene hält ihnen der Magister vor, was sie vor Allem zu studiren hätten: Grammatica, Logica und Rhetorica. Während er sie darin unterrichtet, „singt man etwas", worauf der Magister Beiden erklärt, sie könnten nunmehr Doctores werden, läßt ihnen auch die Kleider dazu geben, worauf Beide „nach Rom zum Papst ziehen".

In Rom angelangt kommen nun Beide erstaunlich schnell zu größern Ehren. Erst haben sie eine Unterredung mit den Cardinälen, welche sie hierauf dem Papst („Basilius") empfehlen. Dieser läßt sie vor sich kommen und findet sie würdig, zu Cardinälen ernannt zu werden, was denn auch sogleich im Rath mit den andern Cardinälen geschieht, indem Beide eingekleidet werden u. s. w.

Nachdem Jutta und ihr Genosse sich für die Ehren bedankt haben und versprechen, in allem ihrem Thun nur auf das Wohl der Christenheit bedacht zu sein, erfährt man, daß der „Papst Basilius gestorben" ist. Folgt nun eine Berathung der Cardinäle, welche damit endet, daß Jutta zum Papst erwählt und auch sogleich als solcher gekrönt wird.

Gleich nachdem dieses geschehn ist, folgt eine wirklich hübsch erfundene Scene, welche ein entschiedenes dramatisches Talent des Verfassers bekundet. Ein vom Teufel Besessener

wird vor Papst Jutta gebracht, damit ihm der Teufel ausgetrieben werde. Papst Jutta ist anfangs dem Teufel gegenüber etwas ängstlich, ruft aber dann gleich die Cardinäle zusammen, damit sie durch ihr vereintes Gebet den Besessenen vom Teufel befreien. Hier nun aber wendet sich der Teufel Unversün „in dem Besessenen“ zu Jutta mit zorniger Rede, welche jedoch Jutta furchtlos und mit ihrer Beschwörung gegen den Teufel erwidert. Dieser wird nun noch zorniger und ruft den Cardinälen zu: da er nun doch von hinnen weichen müsse, so wolle er auch verkünden, daß er nur gehe, „weil Gott es so haben will“, nicht aber auf Geheiß dieses Papstes — —

Nu höret zu alle gleich,
Die hier in diesem Saal gesammelt sind:
Der Bapst der trägt fürwahr ein Kind,
Er ist ein Weib und nicht ein Mann,
Daran sollt ihr kein Zweifel han,
Darum seid ihr jämmerlich betrogen
Und mit Blindheit umzogen,
Deß soll sie nun allzuhandt
Vor euren Augen werden geschandt,
Darum daß sie mich hat vertrieben,
Sonst wär sie wol mit Frieden für mir blieben.

Papst Jutta aber läßt sich dadurch nicht entmuthigen, sondern schilt den Teufel einen Betrüger, der nur aus Rachegefühl gegen sie so spreche. Der Teufel Unversün muß endlich weichen, und indem er gelobt:

Kommst du wieder in meine Gewalt,
Ich will dirs vergelten hundertfalt —

fährt er aus dem Besessenen und verschwindet. Aber dieser Triumph Jutta's — und auch hierin müssen wir einen echt dramatischen Zug in der Dichtung erkennen — ist auch zugleich der Wendepunkt für ihren Sturz.

Ehe nun aber die vom Teufel schon vorausgesagte

Katastrophe eintritt, erscheinen im Himmel Christus (Salvator) und Maria, die Himmelskönigin. Christus klagt über das schwere Vergehn, welches sich Jutta zu Schulden kommen ließ und will ihre Strafe. Maria aber redet ihm sanft zu, daß man die arme Seele nicht so ohne Weiteres könne verloren gehn lassen; und sie senden nunmehr den Engel Gabriel zu ihr hinab, daß er ihr den Willen der Himmlischen verkünde. Gabriel erscheint hierauf sogleich bei Jutta, und nachdem er ihr ihre Vergehen vorgehalten, stellt er ihr die Alternative:

Wilt du nun ersterben
Und die Höllenpein ewiglich erwerben,
Das soll zu deiner Wilkür stehn,
Oder wilt du lieber lassen über dich gehn
Die zeitliche weltliche Schande,
In deinem schweren Bande?
So magst du Gnade finden,
Bei Maria und ihrem lieben Kinde rc.

Jutta antwortet darauf mit frommer Ergebenheit, daß sie auf die Gnade der Himmelskönigin und ihres Kindes hoffe, und daß sie deshalb auf Erden die ganze Buße übernehmen wolle. Gabriel erscheint wieder im Himmel, um Jutta's Ergebenheit zu berichten, worauf Christus den Tod herbeiruft, um ihn zur Päpstin Jutta zu schicken. Im Verlauf einer längern Scene zwischen Mors und Jutta, singt diese die Himmelskönigin an (dieser Gesang „Maria Mutter reine rc." ist im Buche mit Noten versehn), worauf Maria ihr antwortet, daß sie bei ihrem Sohne für sie bitten wolle. Dem Tod dauern endlich Jutta's Reden zu lange:

Nu höre auf mit deinem Klaffen,
Ich muß mein Geschäfte schaffen,
— — — — —
Fall nieder zu der Erden
Und laß dein Kind geboren werden,
Das du so lange hast getragen,

Nun schlag ich dir auf deinen Kragen
Und gebe dir den letzten Schlag,
Und schlaf bis an den jüngsten Tag.

„Hie fällt Papst Jutta zur Erden und gebiert ihr Kind.“

Dann, nach anderthalb Dutzend Versen, heißt es weiter: „Bapst Jutta stirbt in der Geburt, das Volk läuft zu, hebt das Kind auf, und der Teuffel Unversün führet Bapst Jutten Seel hin,“ nämlich in die Hölle zum Lucifer.

Nun folgt noch eine ganze Reihe von Scenen, welche abwechselnd im Himmel und in der Hölle spielen, und in welchen der Kampf der beiden Mächte um Jutta's Seele dargestellt wird. Dieser Kampf führt endlich durch Maria's Fürbitte bei Christus, und durch des Herrn Vergebung zur Rettung Jutta's, indem Gabriel in die Hölle steigt und die Seele Jutta's, welche schon grausame Martern erfahren hat, den Teufeln entführt. Christus empfängt nun die Erlöste mit Zeichen höchster Gnade:

Willkomen du liebste Tochter mein,
Du solt mit mir frölich sein,
— — — — —
Und was du hast gethan in deinem Leben,
Das soll dir all sein vergeben,
Wenn Maria die liebe Mutter mein
Hat dir gethan ihrer Hülfe Schein,
Mit dem heiligen Nicolao,
Drum solt du sein wolgemut und froh,
Du bist aus Sorgen genesen,
Und solt mit mir in ewigen Freuden wesen.

Mit einer längern Rede von „Papst Juttens Seel“ endet das merkwürdige Schauspiel.

Ich hatte schon zu Anfang hervorgehoben, daß wir's hier keineswegs mit einer Verspottung jener, wie es scheint, allgemein für wahr gehaltenen lächerlichen Geschichte der Päpstin Johanna zu thun haben. Die Geschichte ist viel-

mehr mit allem gläubigem Ernste behandelt und vor Allem zu einer Verherrlichung des Marien-Cultus benutzt worden. Die letzten Scenen sind so breit ausgeführt, daß dadurch diese dogmatische Tendenz zur Hauptsache und zum eigentlichen Zweck des Ganzen wird. Diese Tendenz ist es auch, durch welche wir in den Hauptmomenten der zweiten Hälfte des Schauspiels an die größte deutsche Dichtung der Neuzeit, an Goethe's „Faust" erinnert werden. In der entscheidenden Scene, da Jutta die irdische Strafe für ihre Schuld freiwillig auf sich nimmt, um dadurch die Gnade des Himmels zu gewinnen, ist sie Margarethe; später werden wir durch die Fürbitte der Himmelskönigin, die Entführung der Seele Jutta's aus der Gewalt der Teufel u. s. w. lebhaft an die große Schluß-Symbolik im 2. Theil des Faust erinnert.

Auf andere hervorragende Momente in diesem Spiel habe ich schon bei der Analyse desselben hingewiesen. Das Durcheinander im Wechsel des Ortes hat das Stück nicht nur mit den gleichzeitigen Spielen, sondern auch noch mit den Stücken späterer Zeit gemein. Am verwegensten ist der Autor in den Sprüngen, die er ohne Bedenken über längere Zeiträume macht, oft von einem Satz zum andern; wogegen für den nur durch den Dialog angedeuteten Ortswechsel uns die Vorstellung von der dreitheiligen Bühne sehr zu Hilfe kommt. Daß bei der sonst so ernsten Behandlung des Stoffes wenigstens den Figuren der Teufel und des Todes eine humoristische Färbung gegeben ist, entspricht dem Gebrauche der Zeit. Im Uebrigen sind aber selbst die bedenklichsten Momente der Handlung mit so strengem und keuschem Ernste dargestellt, daß wir schon aus diesem Grunde dem spätern Herausgeber des Stückes bezüglich der Zeitbestimmung desselben Glauben schenken müssen. Schon dreißig Jahre später wäre diese Art der Behandlung, auch im katholischen Sinne, nicht mehr möglich gewesen.

Daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts die heiligen Handlungen in den Passionsspielen immer mehr durch eingeschobene Episoden, niedrigkomische oder auch nur platt realistische Scenen profanirt wurden, müßte schon allein zu der Frage veranlassen: ob denn die grob bürgerliche Posse aus dem gemeinen Leben nicht für sich allein als Volksbelustigung bestehen konnte? Allerdings konnte sie's, und sie bestand auch bereits in dem sogenannten Fastnachtsspiel. Wenn man trotzdem auch in die Passions- und andere geistlichen Spiele derartige Dinge brachte, so geschah dies eben nur, um auch bei den größern Kreisen des Publikums, auf welche doch jene Vorstellungen berechnet waren, durch solchen Köder das Interesse dafür rege zu erhalten. Den Geistlichen selbst mußte daran gelegen sein, und sie trugen auch, noch weit bis ins folgende Jahrhundert hinein, dazu bei, durch solche Concessionen Fühlung mit der Masse des Volkes zu behalten. Aber ein solcher Mischmasch von Elementen, die sich nur gegenseitig stören und schwächen konnten, war natürlich nicht dazu angethan, die aufsteigende Linie zu einer künstlerischen Entwickelung der dramatischen Form zu bilden.

Mittlerweile hatte sich aus dem Mummenschanz der Fastnacht und aus andern Volksbelustigungen, die bei verschiedenen Gelegenheiten stattfanden, das Fastnachtsspiel als eine besondere Gattung dramatischer Darstellung entwickelt, und namentlich in Nürnberg bereits um 1450 in Hans Rosenplüt, genannt der Schnepperer, einen namhaften Dichter gefunden. Um diese Zeit begann Nürnberg zur höchsten Blüte seiner Macht und seines Ansehens empor zu steigen. Um diese Zeit hatte es auch in dem Kriege, welchen der Markgraf Albrecht von Brandenburg und Ansbach gegen die Stadt führte, sich wehrhaft gezeigt und seine Macht und Selbständigkeit behauptet. Indem unter solchen Verhältnissen neben dem großartigen Handel Nürnbergs,

neben seiner unvergleichlichen Gewerbthätigkeit auch die Künste und das Kunsthandwerk, wenn auch ihre Blütezeit erst in das folgende Jahrhundert fällt, doch in den ersten Anfängen sich vorbereiteten, zeigten sich auf eben demselben Boden auch die ersten Keime zu einer wirklichen Volksdichtung und zum Volksschauspiel. Ursprünglich hatte man in die bunten Aufzüge mit Masken und Mummereien, wie sie bei festlichen Gelegenheiten und ganz besonders um Fastnacht Sitte waren, komische und meist improvisirte Gespräche mit den zu allen Zeiten beliebten Prügelscenen eingeflochten. Mehr und mehr hatten sich diese Intermezzi zu kleinen selbständigen Spielen entwickelt, welche dann von einigen herumziehenden Personen in Wirthshäusern aufgeführt wurden. Rosenplüt war, wenn nicht der Erste, so doch einer der Ersten, welcher solche burleske Scenen ordentlich in Versen niederschrieb und aufführen ließ. Darin allein besteht sein Verdienst, denn die Spiele selbst strotzten der Art von den niedrigsten Zoten, daß sich heute nichts mehr daraus mittheilen läßt. Die meisten Fastnachtsspiele Rosenplüts, ein paar politischen Inhalts ausgenommen, behandeln kleine bürgerliche Conflikte, die in Gesprächsform vorgebracht werden. In einem Spiel ist die Handlung, welche aus den Klagen mehrerer Frauen gegen ihre Männer besteht, in die Form einer Gerichtsverhandlung gebracht. In dem Fastnachtsspiel „Vom Bauer und dem Bock" behandelt der Dichter eine Geschichte, welche später auch Straparola als italienische Novelle bearbeitet hat, und welche jedenfalls einem französischen Fabliau entlehnt ist. Spaßhaft ist es hier, wie er in dem Fastnachtsspiel die ziemlich lebendige Intrigue in ganz einfachen Gesprächen vorführt, indem von den Personen auf dem Schauplatz immer nur berichtet wird, was draußen eben geschehen ist.

Rosenplüts Thätigkeit liegt allerdings gegen des Hans

Sachs erste Blütezeit noch um etwa achtzig Jahre zurück. Aber die so unverhältnißmäßig größere Rohheit der ältern Dichter ist nicht allein durch den Zeitunterschied zu erklären. Wenn wir uns bei den Dichtern der Reformation über die Derbheit und die für unsern Geschmack zuweilen anstößigen Dinge verwundern, so brauchen wir nur auf Rosenplüt und Andere zurückzublicken, um zu erkennen, daß die meisten Dichter der Reformationszeit bei aller Derbheit der Sprache doch gegen Jene züchtig und fein gesittet sind. Rosenplüt ist nicht derb, sondern wirklich unzüchtig. Selbst der Umstand, daß jene Possen von armen Teufeln, die sich damit einige Groschen verdienten, in den Schenkstuben von Wirthshäusern vor zechenden Gästen gespielt wurden, kann für uns diesen Eindruck nicht mildern.

Von den einfachen Dialogen der meisten Fastnachtspiele unterscheidet sich eines, das der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört, sehr auffallend durch die Kühnheit, mit welcher hier eine Handlung vorgeführt wird, die einen mehrfachen Wechsel des Schauplatzes voraussetzt. Es ist ein Spiel, welches die alte Geschichte vom Kaiser und dem Abt behandelt. Der Stoff ist — gleichviel ob direct oder indirect — dem italienischen Novellisten Sachetti (um 1400) entnommen, aber der (leider anonyme) Verfasser unsers Fastnachtsspiels hat den italienischen Novellisten wirklich in einigen Punkten verbessert. Da sich das interessante Stück glücklicherweise ganz wunderbar von Seinesgleichen durch große Anständigkeit auszeichnet, so können wir dasselbe schon etwas näher betrachten.

Das Spiel hat noch keinen Herold oder Argumentator, (wie er bei allen Stücken der Reformationszeit vorkommt) wohl aber einen „Precursor", der nur in vierzehn Verszeilen den Dialog eröffnet, indem er sich an den mit seinen Räthen versammelten Kaiser wendet. Der Kaiser fragt seine Räthe,

wie wohl der Armuth der Bauern zu helfen und der Habgier der Wucherer zu steuern sei. Keiner von den Räthen weiß dem Kaiser darauf Antwort zu geben, auch der dabei anwesende Abt nicht. Da Letzterer von Allen wegen seines müßigen und schlemmerischen Lebens gescholten wird, so legt ihm der Kaiser die drei Fragen vor:

Das erst, wieviel Wassers im Meer sei?
Das zweit, wem das Glück auf nächst wohnet bei?
Das dritt, was ein Kaiser werth wär,
Was man sollt für ihn zahlen ohngefähr.

Der Abt, dem die Sache zu schwer ist, erbittet sich acht Tage Bedenkzeit. Dann heißt es:

„Der Abt geht zu seinem Prior, der hieß Herr Loi“, — aber auch Dieser weiß keine Antwort zu geben:

Der Abt dicit:
So geh und bring den Mulner her,
Sprich, daß er kumm zu mir gar drot!
Sag ihm, ich durf sein zu großer Noth.

Dann folgt das Zwiegespräch mit dem Müller („Mulner“), der aber erst zu essen haben will, und dann sich bereit erklärt, an Stelle des Abtes zu Hofe zu gehn. Der Wagenknecht meldet dann, daß die Pferde schon bereit sind, ihn zum Kaiser zu fahren.

Der Abt.
Benedicite deus, gustate!
Der Mulner.
Lieber Herr, ich bin noch nicht sate.

Am Ende des Gesprächs lautet wieder die Bühnenanweisung: „Nu sitzt der Mulner auf das Wägelein, so ziehen ihn die Pauren in die Stuben für den Kaiser.“

Danach hat man die Scene sich wieder am kaiserlichen Hof zu denken und der Müller erscheint hier verkleidet als der Abt und gibt Antwort auf die Fragen. Originell ist hier die Beantwortung der ersten Frage: wieviel Wasser im

Meer sei? Der Müller sagt nämlich: „Drei Kufen voll“. Und als der Kaiser ihm erwidert, dies würde doch das Wasser im Meere noch nicht sichtbar vermindern, sagt der Müller: er möge nur die Kufen danach nehmen,

Wenn groß genug wären die Zuber,
So blieb des Meers nit ein Tropfen uber.

Für die Werthschätzung des Kaisers sind ebenfalls die dreißig Silberlinge für Christus als Maßstab genommen; und die dritte Frage beantwortet der Müller mit seinem Geständniß, wer er sei:

Und kunt ich lesen, singen und schreiben,
Man müßt mich lan im Kloster bleiben.

Nachdem der Kaiser entschieden hat, daß der Müller fortan Abt sein soll, folgen noch einige Reden der Bauern, die damit enden, daß sie einen Fastnachts-Tanz aufführen wollen, und der „Ausschreier“ redet am Schlusse den „Herrn Wirth“ an, für die Aufnahme sich zu bedanken.

Mit solchem Schlußcompliment an den „Wirth“ enden die meisten dieser Spiele, und sie weisen uns damit bestimmt den Boden an, auf welchem wir sie zu suchen haben: in den Gasthäusern.

Mit dem bedeutendsten Nachfolger Rosenplüts und namhaftesten Vorgänger des Hans Sachs, dem auch als Meistersänger hochgerühmten Barbier Hans Folz, kommen wir wieder in die bedenklichste Bierstuben-Atmosphäre. Auch Folz wendete gern die Form der Gerichtsverhandlung an. In dem Fastnachtsspiel „Von einem Pauren-Gericht“ tritt der Kläger vor den Schöffen-Rath, worauf der Verklagte sich verantwortet. Danach geben einige der Schöffen ihre Meinung und der Richter entscheidet dann. So folgen drei Kläger hintereinander; aber Alles was vorgebracht wird, würde heute nur unter Ausschluß der Oeffentlichkeit verhandelt werden können.

In einem andern Fastnachtsspiele von Folz: „Von einer Peurischen Pauren-Heirath“ handelt es sich darum, daß einem Bauer, welcher Willens ist, eine Frau zu nehmen, von mehreren Personen hintereinander die übelsten Dinge über sie berichtet werden. Auf der andern Seite preist der Braut-Vater ihre Vorzüge, aber in einer nicht minder gemeinen Weise. Der Bräutigam hat endlich genug gehört und tritt zurück, wonach der „Ausschreier“ wieder die Scene beschließt, indem er sich an den Wirth wendet:

Herr Wirth, wölt ihr der Gäst abkummen,
So gebt einmal zu trinken rummen — 2c.

Hans Folz, welcher aus Worms gebürtig war, lebte ebenfalls in Nürnberg, und seine Fastnachtsspiele sind in dem Zeitraum von 1470—1490 geschrieben. Bemerkenswerth an denselben ist noch, daß er in den Schlußversen — wie es nach ihm Hans Sachs that — seinen Namen anbrachte, mit dem Zusatz „Barbier“. Uebrigens ist er in seinen andern Gedichten, Schwänken und Meistergesängen durchaus anständig. Vor Allem läßt sich auch gegen sein berühmtes Dialog-Gedicht „Der Kargenspiegel“ nichts vom Standpunkt der Sittlichkeit einwenden. Dasselbe gehört nicht zu den Fastnachtsspielen und ist auch vom Verfasser nur als „Spruch“ bezeichnet. Es ist ein dürftiges moralisches Gespräch zwischen einem Reichen und einem Armen, und zwar über die Frage: was ein Reicher zu thun habe, wenn ihm das Himmelreich zu Theil werden soll. Wir können in dieser Dichtung schon einen — freilich sehr magern — Vorläufer für die später im Reformations-Schauspiel immer wieder behandelte Geschichte vom reichen Mann und armen Lazarus erkennen. In einem spätern Nürnberger Druck des „Kargenspiegel“, aus dem Jahr 1534, wird auch im Vorwort dem freimüthigen Barbier dafür großes Lob gespendet. Es heißt darin u. A.: So wie Gott den frommen Noah in der Arche und Daniel

aus der Löwengrube errettet, so habe er auch „diesen frummen Mann Hans Foltzen von Wurmbs weiland berühmter Chirurgicus und Barbierer der löblichen Stadt Nürnberg inmitten verwickelten Papistischen Secten aus dem Rachen des umschweifenden brüllenden Löwen gerissen".

Das war aber erst die Sprache der Reformation! und wir werden sie in den folgenden Abschnitten noch oft in gleicher Weise vernehmen. Die hier geschilderten Fastnachtsspiele können uns weder an den Morgengesang der Lerche, noch an den kräftigen Weckruf des Hahns erinnern.

Schon vor dem Ablauf des 15. Jahrhunderts waren aus dem Studium der klassischen Sprachen auch die ersten Versuche hervorgegangen, die lateinischen Komödiendichter durch Uebersetzungen in weitern Kreisen bekannt zu machen. Diese frühesten Versuche mußten daran erinnern, daß es ehedem eine andere Art dramatischer Spiele gegeben habe, als die bei uns bis dahin üblichen Mysterien und rohen Fastnachtsschwänke waren. Der erste lateinische Komödiendichter, der bei uns durch Uebersetzungen eingeführt wurde, war Terenz. Während die Nonne Hroswitha bereits fünfhundert Jahre früher es unternommen hatte, den lateinischen Terenz durch ihre Märtyrer-Stücke zu verdrängen, sollte jetzt derselbe römische Lustspieldichter in deutschen Uebersetzungen ein Vorbild für die dramatische Dichtungsform werden. Nachdem schon 1486 ein einzelnes Stück des Terenz, der „Eunuchus", in einer Uebersetzung von Hans Nydhart in Ulm erschienen war, kam 1499 in Straßburg der ganze „Terentius der Hochgelehrt, von Latin zu tütsch transferiret" heraus.

Es ist sehr spaßhaft und zugleich lehrreich, zu sehn, welche Mühe die damaligen Uebersetzer des Terenz sich gaben,

denselben mit Rücksicht auf das Theatralische verständlich zu machen. Schon der Uebersetzer des „Eunuchus“ suchte in begleitenden Anmerkungen seine Leser über einige Grundsätze der dramatischen Dichtung der Alten zu unterrichten, wobei er auch ein wenig Aristoteles zu Hilfe nimmt. Aber viel mehr weiß er nicht zu sagen, als daß die Komödien aus vier Theilen bestehn: Metaplasmus, Protasis, Epenthesis und Paragoge, und daß eine Komödie in fünf Acte getheilt sei, wofür er aber sagt: „in fünf Unterscheid oder Geschichten.“

Viel umständlicher gingen schon die Herausgeber der 1499 erschienenen Uebersetzung des ganzen Terenz zu Werke; unter allerlei sonderbarem Beiwerk, über Interpunktion und dergleichen geben sie sogar Anweisungen über die Grundsätze, nach denen die verschiedenen Personen, nach Unterscheidung ihrer Charaktere, gesprochen oder vielmehr gelesen werden müssen. So weit entfernt man auch damals noch von der Vorstellung einer „Schauspielkunst“ war, so ersehn wir doch aus jenen Anweisungen mit Interesse, daß man doch schon der möglichst charakteristischen Färbung im Dialog dramatischer Personen Aufmerksamkeit zuwendete: Ist die Person ein „alter Vater“ (heißt es in den Anweisungen u. A.), so soll man die Rede langsam, sittig und schwer lesen; ist die Person zornig, so soll man die Worte schneller, lauter und „grasser“ lesen u. s. w.

Wenn in diesen naiven und einfachen Anweisungen auch nur stets vom „Lesen“ die Rede ist, so hat man doch gewiß auch schon an die Aufführung der Stücke bei dieser Verdeutschung gedacht. Dafür sprechen u. A. auch die zahlreichen Holzschnitte, mit denen die einzelnen Auftritte illustrirt sind; wie denn überhaupt die bildliche Darstellung in dieser Zeit die Aufführungen selbst einleitete und im weitern Verlauf auch begleitete. Schon das Bestreben, den Inhalt der Dichtungen durch die Illustrationen auch anschaulich zu

machen, läßt den Drang nach plastischer Erscheinung und sichtbarer Action erkennen. Da in dieser Zeit schon Reuchlins lateinische Komödie vom „Henno" (Scenica progymnasmata) bei einer Privatgelegenheit in Heidelberg von Schülern aufgeführt wurde, so ist es ganz begreiflich, daß man zuweilen auch Versuche machte, das eine oder andere der Terenz'schen Lustspiele deutsch, in geschlossenem Raume, darzustellen, oder doch wenigstens von so und so viel Personen reden zu lassen.

Das Volk aber blieb bei diesen Dingen unbetheiligt. Wie wollte man auch zu wirklichen öffentlichen Aufführungen des heidnischen Poeten gelangen, wenn man in der That vom Wesen des Schauspiels noch keine Vorstellung haben konnte.

Ehe das öffentliche Schauspiel im Stande war, der im deutschen Volke sich vorbereitenden ungeheuren Bewegung geeigneten Ausdruck zu geben, finden wir daher die herrschende Stimmung nur in der volksthümlichen Litteratur dieser Zeit wiedergespiegelt, vor Allem in dem Satirenschatz von Sebastian Brants „Narrenschiff", sowie in der deutschen Bearbeitung des Reineke Fuchs und im Eulenspiegel. Brants Narren-Verspottung übte selbst auf den gelehrten Erasmus von Rotterdam ihren Einfluß, und im Eulenspiegel hatte das Mißvergnügen des Bauernstandes und der untern Volksclassen einen beredten Anwalt gefunden, wenn dieser auch in dem bunten und groben Kleid des Spaßmachers erschien.

Alle Reichstage, welche in den letzten Jahrzehnten bis 1517 die politischen Verhältnisse regeln sollten, waren resultatlos geblieben. Weil eine nationale Verfassung der deutschen Lande auch naturgemäß gegen Rom gerichtet war, so wurden von dorther einem solchen Ziele auch alle möglichen Hindernisse bereitet. Der kirchliche Kampf mußte auch ein nationaler sein und umgekehrt. Aber gerade durch die gescheiterten Ver-

suche mußte die Unzufriedenheit in allen Ständen und aller Orten sich steigern.

Die erwähnten volksthümlichen Schriften, die nunmehr in der derben aber verständlichen deutschen Sprache die Schwächen und Gebrechen aller Stände verspotteten, fanden durch den Druck die weiteste Verbreitung. Und auf der andern Seite traten auch die Humanisten, wie Reuchlin, Erasmus u. A. hervor, um die Waffen der Wissenschaft gegen den Uebermuth der hierarchischen Gewalt zu erproben. Zwischen jenen gelehrten Streitern und den Vertretern der volksthümlichen Dichtung lagerte aber die große Masse des Volkes und wußte nicht, was zu thun sei, während die Ablaßhändler durchs Land zogen und mit einer jeder Beschreibung spottenden Frechheit die Bedürfnisse des genußsüchtigen Papstes Leo X. zu befriedigen, sowie die Gewaltherrschaft der Kirche zu befestigen und zu erhöhen trachteten.

Da eines Tages — es war am 31. October 1517 — erdröhnte die deutsche Erde von einem donnerähnlichen Schlage, und ein flammender Blitz durchzuckte die drückende Schwüle und zerriß die schweren Wolken: Martin Luther hatte in Wittenberg seine 95 Sätze an das Portal der Schloßkirche nageln lassen.

Des streitbaren Ulrich von Hutten mannhaftes „Ich hab's gewagt!" war hier zu einer größern That geworden, denn Luthers That wendete sich so recht an das Herz des Volkes, und öffnete eben dort eine Gasse, wo die gesunde Vernunft und das Rechtsgefühl unbarmherzig eingemauert und erstickt werden sollte.

Es ist nicht meine Sache, hier auf die Ereignisse der Kirchenreformation näher einzugehn, sondern nur jene hervorragenden Momente derselben zu erwähnen, welche wie auf die ganze Bewegung so auch auf die Entwickelung der neuen dramatischen Dichtung und vor Allem des Volks-

Schauspiels von besonderm Einfluß waren oder mit den zu besprechenden Erscheinungen auf diesem Gebiete in unmittelbarem Zusammenhang standen. Wie jetzt das Individuum zu seinem Rechte kam, und wie aus dem Bewußtsein der Freiheit des Individuums ein deutsches Nationalleben sich entfalten sollte, so kam nun auch das Volk zum Wort. Nirgends ist das Schauspiel so ganz aus der Tiefe und Fülle des Volksbewußtseins, so aus dem Volke selbst hervorgegangen, wie in Deutschland in den ersten Jahrzehnten der Reformation. Das Volk fühlte plötzlich den Beruf, über sich selbst zu bestimmen, es fühlte sich lebendig, gegenwärtig. Und wie die dramatische Dichtung im strengsten Gegensatze zur epischen in der Gegenwart lebt und alle Ereignisse selbst als gegenwärtige erscheinen läßt, so entrang sich aus dem Instincte des Volkes das dramatische Wort als das geeignetste Ausdrucksmittel für seine Empfindungen. Wie das lebendige, das gesprochene Wort ungleich stärkere Wirkung übt, als das geschriebene, so benutzte man nun vor Allem die Form des dramatischen Dialogs als Waffe gegen das Papstthum und für die Eroberung des Evangeliums.

So wurde fast die gesammte deutsche Schauspieldichtung bis weit über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus von dem Geiste der Reformation erfüllt, deren Ziele auch die Tendenz des Schauspiels wurden. Mit einem Schlage hatte sich — zunächst in den deutschen Hauptstädten der Schweiz — der Schauplatz der alten Passionsspiele in die offene Kirche der Reformationsdichter verwandelt. Selbst bei den wenigen, nur sehr vereinzelten Ausnahmen, welche bezüglich dieses Inhalts in den ersten zwanzig Jahren des neuen Volksschauspiels wahrzunehmen sind, zeigt sich doch immer auch der Einfluß der großen Kirchenrevolution. In der ersten Zeit blieb die dramatische Gestaltung fast ganz auf die Form lebhafter

Dialoge beschränkt, bis man es ganz allmälig wagte, in diese nothdürftigste Form auch den Inhalt einer Action zu bringen.

Für den Anfang aber waren jene so unbehilflichen Anläufe zur Form des Dramas ausreichend für die Zwecke, welche sie hervorgerufen hatten. Handelte es sich doch darin um die Interessen des Volkes, welche Aller Gemüther aufs tiefste bewegten. Die Dichter dieser Spiele, für welche man anfänglich noch den alten Namen der „Faßnachtsspiele" beibehielt, wendeten sich, unterstützt durch die Behörden der Stadt, an die Masse des Volkes auf offenem Markt und unter freiem Himmel. So benutzte man den Boden der alten Mysterien und die Formen der Fastnachtsspiele, aber in dem völlig veränderten Geiste der neuen Zeit.

Niemals hat das Schauspiel in solchem Maße religiösen Zwecken gedient, wie in diesen ersten Zeiten der Reformation. In den alten Passionsspielen nahm man die längst bekannten Ueberlieferungen als etwas „Gewohntes" hin. Man ergötzte sich an den Verkleidungen und an dem Prunk, während das religiöse Element längst schon bloßes Gewand geworden war. Hier aber galt es, erst etwas zu erobern und zu befestigen. Das bretterne Schaugerüst der frühern geistlichen Komödien war hier im eigentlichen Sinne zur Kanzel geworden, von welcher die Masse des Volkes gegen den päpstlichen „Antichrist" erregt, und für die reine Lehre des Evangeliums erhoben wurde.

Zweites Capitel.

Schweizer Reformation und Volksschauspiel.

In keinem Lande hatte die deutsche Reformation einen so schnellen und starken Widerhall gefunden, wie in der Schweiz. Von besonderer Bedeutung ist hier die früheste Reformations-Dichtung noch durch den Umstand, daß der gegen die päpstliche Mißwirthschaft sich erhebende Geist in der Schweiz früher als irgendwo in dramatischer Form sich äußerte. Und es geschah dies in so kräftiger und bedeutungsvoller Weise, daß wir, nach dem Niedergang der mittelalterlichen Spiele, hier die eigentliche Geburtsstätte des neuern, durch die Reformation hervorgerufenen Schauspiels zu erkennen haben.

Während der Kampf gegen das Unwesen der Priesterschaft den Boden in Zürich durch Zwingli's feurige und streitbare Natur schon am meisten vorbereitet fand, waren es doch zunächst zwei andere Hauptstädte der Cantone, welche sowohl in der Dichtung, wie auch speciell im Schauspiel, vorangingen: Basel und Bern.

Der erstern Stadt gehörte Pamphilus Gengenbach an, der zweiten der auch als Maler bedeutende Niclaus Manuel. Der ältere von Beiden, Gengenbach, stand in seinen frühesten Dichtungen noch nicht auf dem Boden der neuen geschichtlichen Epoche; während Niclaus Manuel um nur wenige Jahre später bereits mit vollem Rüstzeug als muthiger und unverdrossener Streiter in den Kampf trat.

Gengenbach war Bürger und Buchdrucker in Basel und die von ihm gedruckten und mit seinem Namen versehenen Bücher sind in dem Zeitraume von 1515—1522 erschienen. Basel entwickelte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Buchdruckerkunst und im Buchhandel eine so außerordentliche Thätigkeit, daß diese Stadt (welche seit 1501 zur Schweizer Eidgenossenschaft gehörte) darin wohl nur von Straßburg übertroffen wird.

Schon in einzelnen seiner lyrischen Dichtungen, wie „Der welsch Fluß" und „Der alte Eidgenoß" hatte Gengenbach die poetische Gesprächs-Form angewendet. Als die erste seiner dramatischen Dichtungen müssen wir aber „Die zehn Alter dieser Welt" (um 1515), erkennen, wenn auch freilich der Charakter des Dramatischen sich hier nur auf die Dialog-Form beschränkt. Aber sowohl bei den „Zehn Altern", wie auch bei den folgenden Dichtungen „Die Gauchmat" und „Der Nollhart" ist auf den Titelblättern der alten Drucke ganz ausdrücklich auf die zu Basel stattgehabten Aufführungen (durch „ehrsame Bürger") Bezug genommen; auch ist bei diesen letztgenannten Spielen der Zweck der Aufführung doch schon etwas mehr zu erkennen, als bei den „Zehn Altern", die mehr als ein didactisches Gedicht gelten können, welches von einer gewissen Anzahl Personen gesprochen wird. Uebrigens beweist die in den Eingangsworten des Eremiten enthaltene Bemerkung, wie alle die

Personen,* welche die zehn verschiedenen Lebensalter des Menschen darstellen sollen, „nacheinander stehn", daß diese Personen nicht, je nachdem sie sprechend eingeführt wurden, erst auftraten, sondern daß sie gleich zu Anfang gleichzeitig — nebeneinander oder hintereinander — auf dem Spielraum standen, daß also der Eremit die Reihe derselben durchging. Dies scenische Arrangement ist also noch dasselbe, wie in jenen mittelalterlichen geistlichen Spielen, in denen alle Personen in den verschiedenen Abtheilungen des Schaugerüstes gleichzeitig aufgestellt waren. Die Bedeutung, welche dies Gengenbach'sche Spiel als der eigentliche Anfang des deutschen Dramas für uns haben müßte, wird aber erheblich verringert durch den Umstand, daß in jenen ältern Passions- und andern geistlichen Spielen doch bei weitem mehr dramatisches Leben steckt, als in diesem Spiel, das weder einen geistlichen Stoff behandelt, noch auch unmittelbar an das reale Leben sich wendet, sondern nur vermittelst einer moralisirenden Allegorie auf dasselbe hinweist.

Die „Vorrede" spricht der „Einsiedel", der dann auch weiter die Gespräche mit den zehn Altern führt, welche der Reihe nach also bezeichnet sind: zehn Jahr — das Kind; zwanzig Jahr — der Jüngling; dreißig Jahr — der Mann; vierzig Jahr — Stillstan; fünfzig Jahr — Wohlgethan; sechszig Jahr — Abgan; siebenzig Jahr — dein Seel bewahr; achtzig Jahr — der Welt Narr; neunzig Jahr — der Kinder Spott; hundert Jahr — Gnad dir Gott. — Die Eröffnungsrede des Einsiedlers schließt mit den Versen:

— — — — — —

Der merk uf dies zehen Person,
Wie sie dann nach einander ston,
Sind jetzt die Alter dieser Welt,
Merkt eben wie sich jedes hält,
Auch war uf es doch sey geneigt,

Sehen wie sich das Kind erzeigt,
Wie üppiglichen es do steht,
Leider es niemand zu Herzen geht.

Das Kind (zehn Jahr).
Wie sollt ich mich anders erzeigen
Nach miner Art thu ich mich neigen,
Vater und Mutter schlach ich nach
Zu aller Bosheit ist mir gach.

Nachdem nun in längern Wechsel-Reden der Einsiedler das Kind zu einem bessern Verhalten ermahnt hat, kommt der Jüngling (zwanzig Jahr). Dieser schildert sich selbst sehr rückhaltlos u. A. in den Versen:

Spielen, prassen, frölich sin,
Und sitzen Tag und Nacht beim Win,
Vater und Mutter böslich das ihr verzehrn,
Das sind die Tugend, die ich lern.

Folgen danach wieder die guten Ermahnungen des Einsiedlers, und ähnlich ist's mit dem folgenden Alter: Dreißig Jahr ein Mann. So folgen die Gespräche in sehr monotoner Weise mit dem 40., 50. u. s. w. Jahr. Kurz, die verschiedenen übeln Gewohnheiten und Untugenden der Menschen werden in diesen Gesprächen — vertheilt auf die verschiedenen Lebensalter — der Reihe nach vorgeführt und mit Ermahnungen und Strafreden des Einsiedlers begleitet. Beim Achtziger treten an Stelle neuer Laster schon Zeichen der Reue und Klagen um ein verlornes Leben ein. Aehnlich wiederholt sich's beim Neunzigjährigen und Hundertjährigen! Endlich schließt der Einsiedler mit einer schmerzlichen Betrachtung über die Verderbniß der Welt. Stünde es nun aber so schlimm mit dem Sinn der Menschen, so würde die allgemeine Verderbniß eine immer größere werden; das allgemeine Unheil werde wachsen: Krieg, Theuerung, Hungersnoth u. s. w. würden die Menschheit plagen:

Als dann erscheint zu dieser Frist,
Was Trübsal jetzt uff Erden ist
Under Fürsten, Herren arm und reich,
Der geistlich Stand desselben gleich
Hat sich auch ganz und gar verkehrt,
Kein Guts uf Erden man jetzt hört,
Als schnöd und bös ist jetzt die Welt,
Allein ihr Sach stot nun uf Geld;
Der uns dasselbig brächte her,
Warlich er uns gut willkum wär,
Er sei Papst, Kaiser, Künig frei,
Demselben wir dann stünden bei,
Sähen die Gerechtigkeit nit an,
Darumb es muß so übel gan. rc. rc.

In diesem mehr satirischen als moralisirenden Schluß hören wir auch bei dem sonst ziemlich ernsten Gengenbach einen Nachklang von Sebastian Brant, dessen Ton für lange Zeit noch von Einfluß blieb. Uebrigens wird die oben gegebene kurze Analyse des ältesten Gengenbach'schen Spiels genügen, um den gänzlichen Mangel irgend eines Anlaufs zum Dramatischen darzuthun.

Etwas lebensvoller ist bereits Gengenbachs zweites Stück: „Die Gauchmat" (1516)*. Hier wenigstens werden die Thorheiten der Menschen nicht durch vermittelnde Allegorie, sondern direct getroffen. Die Idee des Stückes wurde gleichzeitig in der „Gäuchmat" des Thomas Murner, des spätern heftigen Gegners der Reformation, behandelt. Dagegen erinnert es in der Form so sehr an das erste Fastnachtsspiel des Hans Sachs (1517), daß man annehmen muß, dieser habe Gengenbach gekannt.

* Das Wort Gauch (in dem alten Schweizerdialect steht meist ou für au) bedeutet Kukuk wie auch Narr oder Thor. Hier sind insbesondere solche Narren gemeint, welche sich an liederliche Weiber hängen, oder überhaupt unkeusch leben. Gauchmatt ist eine Matte für solche Verliebte, eine Narrenwiese.

Nach einem Prolog heißt es: „Nun folgen hernach die Sprüche von Wort zu Wort, wie sie gesprochen sind worden in dem Spiel, welches Spiel genannt wird der Buler Gauchmat“. Dann beginnt das Stück mit

Venus.

Hofmeister ich dir hier gebeut,
Daß du ermanest da die Leut,
Wie du sie siehst hie umbherston
Daß sie uf Gauchmat wollen gon
Und leben nach Frau Venus Gbot,
Die schier die ganze Welt in hot.*
Kein Stand ist jetzt, der sie veracht,
Sie hats allsand** an sie gebracht.

Nun berichtet der Hofmeister in langer Rede, wer Alles schon der Venus gedient habe, wie ohne Schranken ihre Gewalt und ihr Reich sei. Während auch Cupido der Venus zur Seite steht, um für sie zu wirken, und „die Gäuch zu schießen“, steht sonderbarer Weise „Der Narr“ denselben als der Warner entgegen, indem er bestimmt ist, die Thür zu hüten. So kommen nun nacheinander: der Jüngling, der Ehemann, der Kriegsmann, der Doctor, der „alt Gauch“ und der Bauer. Einer nach dem Andern wird von Venus und deren Beistand „Circis“ geschoren und ausgebeutelt, bis zuletzt, beim Bauer, auch die Bäuerin dazu kommt und der Sache einen drastischen Schluß gibt.

Von vorwiegend politischem Inhalt ist Gengenbachs „Nollhart“ (1517). Das Stück ist zwar, wie das Titelblatt meldet, auch zur Fastnacht gespielt worden und in mehreren Auflagen erschienen. Wie aber dasselbe einer Zuhörerschaft jemals hat Unterhaltung gewähren können, ist schwer begreiflich. Die Prophezeiungen des „Nollhart“, eines schon im Jahre 1488 erschienenen Buches, sind in diesem

* inne hat.

** allesammt.

Stücke Gengenbachs poetisch ausgeschmückt und in einen breiten Dialog (zwischen zahlreichen Personen) umgeformt. In der That bilden die Prophezeiungen, welche hier abwechselnd vom Einsiedler (der „Nollhart"), vom Bischof Methodius und sogar von der Sybilla Cumea gemacht werden, den ganzen Inhalt dieses äußerst trockenen Fastnachtsspiels. Die Personen, an welche die Prophezeiungen auf ihre Anfragen gerichtet werden, sind: der Papst, der Kaiser, der König von Frankreich, der Bischof von Mainz, der Pfalzgraf, der „Venediger", der Türke, der Eidgenoß, endlich auch der Landsknecht und — der Jude.

Bei der Abwesenheit jeglicher Art von Action in den Gengenbach'schen dramatischen Gedichten müßte es zu verwundern sein, daß dieselben überhaupt öffentlich aufgeführt wurden und daß sie eine zahlreiche Zuhörerschaft fesseln konnten, wenn wir nicht annehmen müßten, daß die für die mangelnde Handlung eintretende breite Moral der Gemüthsrichtung des Volkes in hohem Grade entsprach. Gegenüber der furchtbaren Corruption der Rechts- und Sittlichkeits-Begriffe, wie sie durch die pfäffische Wirthschaft mit immer größerer Frechheit sich ausbreitete, und welche in dem Ablaß-schwindel gipfelte, drängte das sittliche Bewußtsein im Volke immer mächtiger nach einem Ausdruck des Unwillens. Ehe aber die heftigen und direct gegen die Priester- und Mönchs-Wirthschaft gerichteten Angriffe durch Luthers und durch Ulrich von Huttens Keulenschläge die Bahn frei gemacht hatten, begnügte sich das Volksbewußtsein mit der allgemeinen Moral, welche namentlich die Dichtungen Gengenbachs erfüllt. In dieser öffentlich verkündeten allgemeinen Moral fühlte das Gewissen des Volkes zunächst eine Beruhigung und Genugthuung. Gengenbachs Dichtungen bilden in diesem Sinne den bedeutsamen Uebergang zu der eigentlich revolutionären antipäpstlichen Dichtung.

Aber Gengenbach selbst steht in der einen seiner dramatischen oder richtiger Dialog-Dichtungen, in den „Todtenfressern“, bereits auf dem Boden der entschiedensten antipäpstlichen Opposition. Obwohl in dieser Dichtung die Gesprächsform in einer an das Dramatische streifenden Mannigfaltigkeit durchgeführt ist, so ist doch kaum anzunehmen, daß die „Todtenfresser“ wirklich aufgeführt worden sind oder auch nur für die Aufführung bestimmt waren. Wir dürfen sie aber jedenfalls zu den frühesten Versuchen zählen, in denen der Geist der Reformation nach dramatischem Ausdruck rang, in denen die gegen die allgemeine Unsittlichkeit der Zeit sich aufrichtende Moral und wahrhafte Frömmigkeit zu directen und leidenschaftlich heftigen Angriffen gegen den Papst und die Priesterschaft sich gesteigert hatte.

Der Sinn des Titels „Todtenfresser“ ist: daß der Papst und die Clerisei von den Todten, d. h. von den Messen, Kirchenspenden u. s. w. sich mästeten. In der Eingangsrede des Papstes sagt derselbe ganz frisch und frei:

Got hat gefastet, wißt ihr wol,
Um daß wir all Tag seien voll;
Hat glebt in großer Armuth,
Daß wir besitzen Schätz und Gut.

Nachdem der Papst, der Bischof, der „weltlich Priester“, der Bettelmönch, die Klosterfrau u. s. w. sich mit cynischer Offenheit ausgesprochen haben, kommt auch „der Teufel mit der Geigen“, wonach dann „der Selen Klag wider die Todtenfresser“ vernommen wird.

Diese Dichtung Gengenbachs führt uns zu seinem unmittelbaren Nachfolger: Niclaus Manuel; denn auch dieses Dichters erstes „Faßnachtsspiel“ behandelt, wenn auch nur theilweis, das Thema der Todtenfresser.

Als Maler, als Dichter und als Staatsmann war Manuel gleichbedeutend. Was er als Maler geleistet, habe

ich hier nicht zu erörtern. Für uns ist seine Bedeutung als Reformationsdichter so groß, daß wir uns an dieser Seite seiner Thätigkeit genügen lassen können.

Niclaus Manuel, 1484 in Bern geboren, widmete sich zuerst der Malerei und die meisten seiner zum Theil untergegangenen Werke fallen in den Zeitraum von 1517 bis etwa 1520. Im Jahre 1509 verheirathete er sich und schon 1512 wurde er in den Großen Rath gewählt, in welchem er bis zum Jahre 1528, zwei Jahre vor seinem frühzeitigen Tode, verblieb. Es mag hier eingeschaltet werden, daß Manuel in allen älteren Erwähnungen seiner Person meist mit dem Zusatz „der Venner" genannt wird. Diese Bezeichnung ist von Fahne, im Schweizerischen Vennlin, abgeleitet, und diejenigen, welche in einem der vier Stadtquartiere die Oberaufsicht und die Verwaltung hatten, erhielten den Namen und Titel eines Venner. Den Uebergang von seinem ursprünglichen Beruf als Maler zum Dichter scheint er zuerst mit seinem „Todtentanz" vollzogen zu haben, welcher sich an einer ehemaligen Gartenmauer des sogenannten Predigerklosters zu Bern befand und dessen 24 bildliche Darstellungen durch einen poetischen Text (im Ganzen 92 vierzeilige Strophen) vom Maler selbst erläutert waren.

Ehe der Künstler auf diesem von ihm betretenen Boden sich weiter zum wirklichen Reformator seines Kantons entwickelte, nachdem in Zürich der kampfesglühende Zwingli bereits das Losungswort gesprochen hatte, wurde Manuel für kurze Zeit in eine andere Thätigkeit gerissen. Er schloß sich im Anfang des Jahres 1522 als Feldschreiber seinen 2000 Berner Landsleuten an, die über den Simplon nach Italien zogen, um mit anderen 14,000 eidgenössischen Söldnern dem König von Frankreich Mailand zurückzuerobern. Nach der für die Schweizer unglücklichen Schlacht bei Bicocca kehrte Manuel schon Ende April desselben Jahres mit dem

Reste des Heeres nach Bern zurück. Aber die Schlacht focht er nun gegen die übermüthigen Sieger mit der Feder weiter, indem er auf ein Spottlied der deutschen Landsknechte mit einem prächtigen und ziemlich umfangreichen Liede antwortete. Gleichzeitig mit seiner Rückkehr von dem verunglückten Feldzug hatte auch diejenige Thätigkeit Manuels begonnen, welcher nunmehr sein ganzes Herz angehörte. Denn schon im Jahre 1522 wurden von Berner Bürgern seine beiden, vom glühendsten Hasse gegen den Pfaffenunfug erfüllten „Faßnachtsspiele“ aufgeführt.

Das erste derselben (sie erschienen in den zahlreichen Auflagen stets beide zusammen gedruckt) ist dasjenige, welches später häufig auch unter der Bezeichnung der „Todtenfresser“ erwähnt wird. Der eigentliche Titel desselben aber ist: „Vom Papst und seiner Priesterschaft“.

Das Spiel beginnt mit der Ceremonie einer Todtenbestattung, und zwar unter Anwesenheit der ganzen Clerisei mit ihrem Anhang. Während die Leidtragenden klagen, drücken die Priester und gemeinen Weibsleute ihre Freude darüber aus, daß die Kirche von den Todten wieder ihren Nutzen ziehe. Der Eine ruft:

Der Tod ist uns Pfaffen ein eben Spil,
Je mehr je besser, kämend noch zehen*.

Ein Anderer stimmt dem bei:

By Gott, ich ließ es auch gern beschehen,
Ich will lieber den Todten lüten,
Dann daß ich sollt hacken oder rüten.

Die „Pfaffenmetz“ äußert natürlich auch ihre Freude aus Gewinnsucht:

---

* Ich gebe in diesen wie in spätern Citaten die Orthographie nur insofern etwas verändert, als es zur bessern Verständlichkeit nöthig ist.

Die rychen Todten gebn guten Lohn,
Mir wird zum mindsten ein Rock darvon,
Der muß sin wiß, schwarz, grün und brun,
Und unter drum ein gäler Zun.

Der Papst endlich (hier als „Papst Entcristelo“ bezeichnet) spricht seine gemeine Gesinnung ganz unverholen aus. Seine sehr lange Rede beginnt:

Der Todte ist mir ein gut Wildprät,
Darburch mein Diener und mein Räth
Mögen führen hohen Gepracht (Pracht)
In allem Wollust Tag und Nacht,
Dieweil wirs haben gebracht dahin,
Daß man nit anders ist im Sinn,
Denn daß ich so gewaltig sei,
Wiewohl ich leb in Büberei — ꝛc.

In ähnlichen Reden äußern sich nacheinander: der Cardinal, der Bischof, der Vicar, der Probst, der Decan, der Caplan. In den Aeußerungen des „Pfarrers“ ist eine Stelle interessant, in der er über die Buchdrucker loszieht:

Der Teufel nehme die Druckergesellen,
Die alle Ding in Tütsch stellen,
Das alt und neue Testament,
Ach wären sie halb verbrennt.
Ein jeder Pauer, der lesen kann,
Der gewünts einem schlechten Pfaffen an.
Wir han in des Pabst Rechten gelesen
Und in des Aristoteles Wesen,
Thoma, Scoto und anders mehr,
Der alten Schüler und Schreiber Lehr.
Nun kommen sie mit Christus Worten
Zeigend an, wo, wie, an welchen Orten,
Und bringen da so starke Stuck,
Werfend alle Doktores zuruck,
Unser Kunst die hilft nit meh,
Paulus thut uns Leiden weh,
Mit sein tief gegründten Episteln,
Die schmecken mir gleich wie grob Disteln.

Zwischen diesen überaus langen Reden werden nun auch aus dem Volke Stimmen laut: der arme kranke Bauer beklagt den Untergang der Lehre Christi und der christlichen Nächstenliebe; der Bettler flucht, und auch der Edelmann (Hans Ulrich von Hanenkron) schildert in zornigen Worten das Gebahren der Pfaffen. Endlich werden diese monotonen Dialoge durch eine Nachricht unterbrochen, welche etwas Bewegung in die Gruppe bringt. Ein Postbote meldet die Ankunft eines Ritters von Rhodus. Der Papst läßt ihn vor und der Ritter, welcher „mit verhängtem Zaum" angesprengt kommt, meldet nun in sehr bewegten Worten die Noth, welche dem Orden von den Türken droht, die sich zum Sturm auf Rhodus anschicken*. Der Papst aber weist den Hilfeflehenden ab:

Zu dieser Zyt so denk nur nit,
Daß ich Rodis jetzund entschüt**,
Ich hab jetzt wol anders zu schaffen,
Ich und auch noch viel meiner Pfaffen ꝛc.

Die erneuten Vorstellungen des Ritters helfen nichts. Der Papst räth ihm, er möge nur ruhig wieder umkehren, denn von ihm bekäm er keinen Heller. Da schlägt sich der Ritter an seine Brust und sagt dem Papst und seinem Anhange gehörig seine Meinung. Sehr naiv läßt nun der Dichter sogar den „Türken" selbst mitreden, der sich über die Christen lustig macht und die Hoffnung ausspricht, daß bald der ganze Erdkreis der Türkenherrschaft zugefallen sein werde. Nachdem nun wieder mehrere sehr lange Reden verschiedener Bauern folgen, in denen u. A. auch über die nichtswürdigen Betrügereien mit dem Ablaß geklagt wird, kommt auch Päpstliches Kriegsvolk herbei, Hauptleute der Eidgenossen, der Landsknechte u. s. w.

* Die Belagerung von Rhodus begann im Juli 1522.

** „Entschütten" heißt: die Belagerten entsetzen.

Während dieser Verhandlungen haben Petrus und Paulus im Hintergrund gestanden und sehen nun mit Verwunderung zu, wie der Papst mit so viel Glanz umgeben sei und „auf der Menschen Achseln" getragen wird. Nun tritt Petrus zu einem „Cortisan" und fragt:

Lieber Priester sag mir an,
Was mag doch das sein für ein Mann,
Ist er ein Türk oder ist er ein Heid,
Das man ihn so hoch auf den Achseln treit?
Oder hat er sonst gar kein Fuß,
Daß man ihn also tragen muß?

Da nun Petrus über die Macht und Herrlichkeit des Papstes, als Petri Statthalter, belehrt wird, äußert er sich sehr erstaunt über dies Unwesen und versichert, daß er nichts damit zu schaffen habe. Den Schlüssel zum Himmel trage ein jeder Christ selber in der Tasche; er aber (Petrus) sei ein armer Fischer gewesen, der nach Christi Lehre gelebt und niemals von sich gemeint habe, der Größte auf Erden zu sein, er habe also die Hoffahrt des Papstes nicht zu verantworten. Da Petrus auf seine weitern Fragen nach den Werken des Papstes nur Frevelthaten erfährt, wenden sich die Apostel voll Unwillen hinweg. Der Papst aber bricht schließlich auf, um in seinem Rathe neue Kriege und neuen Ablaß zu beschließen, und segnet das ihm freudig zustimmende Kriegsvolk. Der „Doctor" bleibt dann allein zurück und beschließt das Spiel mit einer langen Rede voll frommer, echter christlicher Gesinnung, deren Schluß lautet:

Herr, du bist doch allein die Thür
Darburch wir werden in Himmel gahn,
Herr, erbarm dich über Jedermann,
Alle Menschen, niemand außgenommen,
Herr, laß uns alle zu Gnaden kommen,
Und verleihe uns deinen göttlichen Segen,
Amen, versiegelt mit dem Schwyzer Degen.

Es sei hier beiläufig bemerkt, daß Manuel alle seine dramatischen Dichtungen mit diesem Hinweis auf den „Schwyzer Degen" schließt. Es gilt dies gleichsam als sein Wahrzeichen, wie auf seinen bildlichen Darstellungen es ein Dolch war. Charakteristisch sind bei Manuel ferner die für seine Personen erfundenen und meist auf deren Charaktere bezüglichen Namen. So heißt in dem besprochenen Fastnachtsspiel der Decan: Sebastian Schindbdenburen, der Abt: Nimmergnug.

Das andere, ebenfalls im Jahre 1522 aufgeführte Spiel bestand hauptsächlich aus dem figurenreichen Aufzug und entsprechenden Tableau, welches durch einen Dialog zweier Bauern erläutert wird. Da der Titel auch das ganze Tableau beschreibt, so möge er hier vollständig genannt sein. Er lautet: „Ein Faßnacht-Schimpf, so zu Bern uf der alten Faßnacht gebracht ist im 22. Jahr. Nämlich wie uf einer Seiten der Gassen der einig Heiland der Welt Jesus Christ, unser lieber Herr, ist uf einem armen Eselein geritten, uf seinem Haupt die Dornen-Kron, bei ihm seine Jünger, die armen Blinden, Lahmen und mancherlei Bresthaftigen. Uf der andern Seiten reit der Bapst in Harnisch und mit großem Kriegszeug, als hernach verstanden wird durch die Sprüch, so die zween Bauern geredt haben, Rüde Volgenest und Claywe Pflug."

So lang wie dieser Titel, so kurz ist das Spiel selbst, indem es, wie gesagt, nur aus dem Dialog der am Ende des Titels genannten zwei Bauern besteht. Das ganze Spiel erscheint uns deshalb wie ein alter Holzschnitt, welcher nur eine Texterläuterung hat, und es ist auch gar nicht unwahrscheinlich, daß der in dem Titel beschriebene Aufzug durch ein derartiges altes Bild hervorgerufen wurde.

Die Bezeichnung „Faßnachtsspiel" scheint Niclaus Manuel allen jenen Dichtungen gegeben zu haben, welche

für die Aufführung bestimmt waren und auch wirklich aufgeführt worden sind. Es ist daher sehr fraglich, ob sein „Barbali“ (1526) diesen theatralischen Zweck gehabt hat; besonders da auch der Dichter selbst es nicht als Spiel, sondern nur als ein „Gespräch“ bezeichnet hat.

Barbali ist ein Kind armer Leute, und nur deshalb wünscht ihre Mutter, daß sie Nonne werde, um ihren Unterhalt zu haben, gut und sorgenfrei zu leben. In ihrem ersten Gespräch mit der Mutter ist sie erst zehn Jahr alt geworden; sie wünscht daher, daß die Mutter ihr noch ein Jahr Bedenkzeit lasse. Nach diesem Gespräch muß man annehmen, daß das Jahr vergangen sei, und nun wiederholt die Mutter ihre Frage. Unterdessen hat aber das Kind sich fleißig aus dem Neuen Testament unterrichtet, und steht nun großartig ausgerüstet da, um alle Versuche des Beichtvaters und Anderer mit den Worten des Evangeliums zurückzuschlagen. Die Belesenheit des Kindes in der Bibel und ihre Schlagfertigkeit in der Disputation ist allerdings erstaunlich, aber der Dialog wird dadurch auch unmäßig in die Breite gezogen. Trotzdem heben sich aus demselben zwei Figuren durch lebendige Charakteristik in dramatischer Anschaulichkeit vortrefflich ab: ein humoristisch derbes Bauernweib Gredy von Grobenwyl und ein Geistlicher, der sich von dem Kind bekehren läßt. Nachdem Barbali mit ihrem kräftigen Protest gegen das Klosterleben und mancherlei kirchliche Mißbräuche die Geistlichen beschämt hat, ist auch die Mutter zufrieden, und meint schließlich: wenn die Pfaffen wiederkämen

Da solt du sie aber wol usfegen,
Grad wie ein polierter Schwyzerdegen.

Von weit stärkerm Kaliber und durchaus theatralisch in der Form ist Manuels Fastnachtsspiel vom „Ablaßkrämer“ (1525), in welchem dieser besonders verhaßte Be-

trüger der Rache einer Schaar wüthender Weiber preisgegeben wird.*

Auch in der Schweiz war der erste Sturm der Reformation hauptsächlich durch den Ablaßkram hervorgerufen worden, mit welchem hier der Barfüßermönch Bernhardin Samson, der 1518 mit Tetzel über die Alpen gekommen war, den frechsten Unfug trieb. In dem Spiele Manuels hat ein solcher Betrüger, mit Namen Richardus Hinderlist, noch ein Dorf zum Schauplatz seiner Thaten ausersehn, und bietet den Landleuten den Ablaß für alle nur möglichen begangenen Sünden dar. In der Eröffnungsrede findet auch der dem Tetzel zugeschriebene bekannte Vers seinen Platz:

So schnell das Geld im Becke klingt,
Daß die Seel in den Himmel springt.

Aber unser „Hinderlist" speculirt auch mit Vorspiegelung eines praktischen und naheliegenden Zweckes:

Das Geld, das ihr hie werdet geben,
Wird nit gebraucht, muthwillig z'leben,
Sunder den Türken zu vertrieben;
Und so etwas wurd überblieben,
Wird gebraucht zu Sanct Peters Gepüwen — 2c.

Nun folgen die Vorspiegelungen, nach welchen alle Laster für Geld straflos sein sollen:

Wucher, Raub, gestolen Gut oder von falschem Spiel,
Wie du das mit Mürden, Verrathen gewunnen hast,
Wenn du mir jetzt mein Theil auch darvon erschießen** last,
So bedarfst du das ander nit wieder z'geben —

und in diesem Sinne geht es noch eine Weile fort. Aber die Weiber ziehen nun gleich mit aller Derbheit über ihn

* Erst in neuester Zeit ist das Manuscript dieses drastischen Spiels (ältere Drucke davon kennt man bis jetzt nicht) aufgefunden und von J. Bächtold in dessen trefflicher Ausgabe des „Niclaus Manuel" (1878) abgedruckt worden.

** erschießen: so viel wie gedeihen.

her. Da kommt erst Zilia Nasentutter, dann Anni Saurüssel und Andre, die Alle schon von ihm betrogen worden sind — sie bilden nun vereint einen furchtbaren Rachechor gegen ihn. Welch einen Jubel mag es damals bei der Zuhörerschaft erregt haben, als Anni, eine „große Kelle" schwingend, das Zeichen zum Angriff gab und Alle nun über ihn herfallen, ihm Hände und Füße binden, und ihn dann an einem Seil in die Höhe ziehn, „in aller Wis, Form und Gestalt, wie man einen Mörder streckt." Nachdem bei dieser Tortur eine Jede ihm seine Sünden vorgehalten und ihm höhnende Reden zugerufen hat, schreit endlich der Mönch:

Laßt mich abhin, ich wil alles das sagen,
Das ich than hab in allen minen Tagen!

Da sie ihn nun herabgelassen haben, gesteht er ihnen, daß alle die schrecklichen Höllenqualen, mit denen er sie in Angst gesetzt, erdichtet und erlogen seien. Aber die wüthenden Weiber wollen nun noch mehr Geständnisse von ihm erpressen. Sie ziehen ihn deshalb nochmals in die Höhe und binden ihm schwere Steine an die Füße, bis er schreit, „er werd vergehen," und voll Angst gelobt, weitere Geständnisse zu machen. Nun folgt in seinen Geständnissen eine ganze Mustersammlung von Schandthaten, die er verübt hat, von den Betrügereien mit den Reliquien, Mißbrauch der Frauen u. s. w. — Die Weiber fallen nun wieder über ihn her, nehmen ihm sein erschwindeltes Geld ab und theilen es unter sich („angesicht siner Augen"), so daß eine Jede das Ihrige wieder zurück erhält. Was aber dann übrig bleibt, das schenken sie dem armen Bettler, welcher der ganzen Verhandlung beigewohnt hat, und welcher das Stück mit einem Preise Gottes beschließt, wobei er auch den „Schweizer Degen" nicht vergißt.

Als der größte Satiriker seiner Zeit erscheint aber Manuel in seiner nicht dramatischen, wiewohl in Dialog-

form verfaßten Schrift von der „Krankheit der Messe“, welche auf diejenigen Zeitereignisse Bezug hat, an denen Manuel selbst persönlichen Antheil nahm. Schon auf die im Jahre 1526 in Baden (im Aargau) stattgehabte Disputation zwischen den Anhängern der Reformation und deren Gegnern, Eck, Faber und Murner, hatte Manuel ein satirisches Gedicht „Fabers und Ecks Badenfahrt“ geschrieben. Wenn auch bei dieser Disputation die Glaubensangelegenheit in keiner Weise gefördert wurde, so nahm doch die Reformation auch in Bern ihren Fortgang. Haller legte die Messe bei Seite, und seinem Beispiel folgten Andere; die heftigsten Gegner der Reformation verloren ihre Sitze in den Räthen und die der Neuerung ungünstigen Mandate wurden zurückgezogen. Endlich fand 1528 in Bern das entscheidende Religionsgespräch statt, zu welchem Eck zu kommen sich weigerte, während auch Murner von Luzern aus dagegen eiferte. Niclaus Manuel, der um diese Zeit nicht mehr in Bern wohnte, sondern in Erlach, war zum Rufer oder Herold abgeordnet worden und stellte einmal, als bei den Streitigkeiten um die päpstlichen Satzungen Unordnung einzureißen drohte, durch sein würdiges und besonnenes Einschreiten die Ruhe wieder her. Mit den Vereinbarungen bei dieser entscheidenden Zusammenkunft war für Bern die Kirchenreform auch formell zum Abschluß gebracht.

Manuels „Krankheit der Messe“ nimmt nur am Schlusse Bezug auf dies Berner Religionsgespräch, während der eigentliche Inhalt die vorausgegangene Disputation zu Baden persifilirt, um die Sache der Gegner als eine bereits verlorene darzustellen. Während das Lied von Dr. Ecks und Fabers „Badenfahrt“ mehr eine humoristische Beschreibung der wirklichen Ereignisse ist, kleidete der Dichter in der Meßkrankheit seine Polemik in das Gewand einer allegorischen Satire. Dieser Dialog beginnt damit, daß dem Papst durch

einen Cardinal die erschreckende Botschaft zugetragen wird, daß die heilige Messe, „das Fundament, auf das die ganze Pfaffenheit gebaut ist", in Gefahr sei; sie wäre angeklagt und verleumdet als Betrug, Gotteslästerung und Abgötterei. Die Messe, da sie sich von ihren Bundesgenossen, den Opfern, Todtenämtern u. s. w. verlassen gesehn, habe sich das so zu Herzen genommen, daß sie auf den Tod erkrankt sei. Der Papst fragt, ob ihr nicht mit einer „Badenfahrt" zu helfen sei, erhält aber zur Antwort, auch dieses Mittel sei versucht, aber erfolglos geblieben. Nun werden der Doctor Rundeck (Eck) und der Apotheker Heioho (Faber) geholt. Sie fahren mit der Kranken ins Bad; ein heftiger Schweiß tritt ein, den man vorschnell für ein Zeichen der Besserung nimmt, aber es ist bereits der Todesschweiß. Da erinnert sich Dr. Rundeck, daß die Löwen ihre todtgebornen Jungen durch Brüllen zum Leben bringen. Deshalb wollen sie's versuchen, auch die Messe durch Schreien am Leben zu erhalten. Dr. Heioho fürchtet zwar, daß sie alle eher heiser werden würden, als die Messe lebendig, da sie es aber doch mit dem Schreien versuchen, heißt es: „je länger sie schrien, je schwächer die Meß ward." Als sie nun wirklich zu sterben scheint, wird der Caplan aufgefordert, das heilige Oel zu holen. Aber das Oel ist nicht mehr im Büchslein: „Der Siegrist," sagt der Caplan, „hat die Schuh mit gesalbet." Um die sterbende Messe zu erwärmen, will man sie zum Fegefeuer tragen. Aber „die Bauern haben das Weihwasser hineingeschüttet, um es zu löschen, und sitzen nun im Rauch, daß ihnen die Augen übergehen." Am Schlusse sagt Dr. Heioho — mit Bezug auf das Ausbleiben der Genannten bei der Berner Disputation: „Wenn uns die Messe unter den Händen stirbt, so wird uns kein Arztlohn; drum ist's gut, daß wir uns davon machen. Stirbt sie dann in unserer Abwesenheit, so können wir sagen, sie sei ermordet."

Was aus dieser Satire hier von einzelnen Wendungen mitgetheilt worden, kann von der Fülle des Witzes keine Vorstellung geben, wohl aber von der Erbitterung der Gemüther in der entscheidenden Krisis, da es galt, die eroberte Kirchenreform zu vertheidigen. Für den Erfolg der Manuel'schen Schrift geben schon die überaus zahlreichen Auflagen und Nachbildungen derselben Zeugniß. Wenn wir heute in dieser schneidigen Satire die Ausdrücke des rücksichtslosesten Hohnes lesen, so haben wir vor Allem uns zu vergegenwärtigen, daß ein derartiger Haß und Hohn keineswegs aus einer frivolen Gesinnung gegen herrschende Kirchengebräuche entsprang, sondern aus dem heiligen Zorn eines gläubigen Gemüthes und aus wahrhafter Religiosität. Obwohl, wie gesagt, schon die ganze Form dieser Dichtung die Möglichkeit einer theatralischen Aufführung unbedingt ausschloß (sie ist auch im Gegensatz zu den dramatischen Dichtungen in Prosa geschrieben), so glaubte ich doch, sie hier zur Vervollständigung der Charakteristik Manuels erwähnen zu dürfen.

Aber auch bei den aufgeführten Stücken sehn wir, daß, jemehr darin die polemische Tendenz den Inhalt ausmachte, die dramatische Bewegung darin um so mehr erlahmen mußte. Im „Ablaßkrämer", bei welchem der Dichter aus den untern Kreisen des Volkes schöpfte und das politisch-theologische Gebiet unberührt ließ, sehn wir denn auch noch am meisten den Charakter des Fastnachtsspiels zum Rechte kommen, womit es nicht im Widerspruche steht, daß wir die dem Mönch ertheilten Prügel als die „Handlung" des Spiels hinnehmen müssen.

Es ist für diesen Umstand bezeichnend, daß unter Manuels Fastnachtsspielen das einzige, welches keine direct antipäpstliche, wie überhaupt keine politisch-religiöse Tendenz hat, auch hinsichtlich des dramatischen und poetischen Werthes das bei weitem beste ist.

Das Spiel heißt „Elsli Tragdenknaben“ und wurde 1530 zu Bern aufgeführt. Es ist ein für jene Zeit ganz vortrefflicher Schwank, der seine Entstehung dem Umstande verdankt, daß Niclaus Manuel selbst nach Einführung der Reformation zu Bern in das Chorgericht eingetreten war. Die Handlung, dem kleinbürgerlichen Leben entnommen, besteht in einer Sitzung des Chorgerichts, vor welchem die Klage eines jungen Mädchens von nicht sehr sauberer Vergangenheit gegen ihren Liebhaber verhandelt wird. Elsli will mit ihrer Vergangenheit brechen und zu diesem Zwecke ihren letzten Liebhaber, Uli Rechenzahn, zum Mann haben, worauf ihre Klage gerichtet ist.

Die Exposition dieses Spiels ist ausnahmsweise in so dramatischem Stil gehalten, daß der Anfang des Stückes hier im Wortlaut folgen möge. Nach einer Art von Prolog, von zwei „Narren“ nacheinander gesprochen, beginnt der Official:

Stand herfür, ihr beid Parteien!
Redend züchtig, ohn lut Schreien,
Damit man kumm in kurzer Stund
Uewer Sachen zu klarem Grund,
Uf daß die Urtheil werd gegründt!
Stand baß herzu, ihr lieben Fründ!

Der Schriber.

Wie heißend ihr, jungs Mensch dort hinden?
So kan man euern Namen finden.

Elsli Tragdenknaben.

Ich heiße Elsli Tragdenknaben,
Den Namen hab ich lang gehaben.

Der Schriber.

Sag an, du Gsell, wie seit man dir?
So kan ichs auch uffschreiben schier.

Uli Rechenzan.

Ich heiße Uli Rechenzan,
Den Namen hat min Vater ghan.

Official.

Nun sagend jetzt an, was euch gebrist,
Zu dem ersten, wer der Kläger ist!

Elsli Tragdenknaben.

Herr der Official, vernehmt min Klag,
Die ich, wird's Noth, wol bewären mag!
Der Uli, der sich auch nennt der Rechenzan,
Der ist vor Gott, Herr, min ehlicher Man;
Nun spricht er nein, und sprich ich ja,
Ehrender Herr, drum sind wir da.
Nun begehr ich ein Vergicht von ihm,
Daß er selb sprech mit eigner Stimm
Ja oder nein, ohn Fürwort hie!
Denn will ich sagen, wo und wie.

Official.

Wolan Uli, du hast nun gehort
Von der guten Tochter dort,
Wie sie da klagt und spricht dich an!
Bist du schuldig und hast du's than,
Des solt du jetzt ein Erlüterung geben.
Nun red die Warheit und betracht's eben!

Uli Rechenzan.

Nein nein, das findt sich nimmermeh,
Daß ich sie genommen hab zur Eh;
Da müßt ich doch wol verzwiflet sin.
Wenn ich sie nehm, so wär sie min.
Ich begehr ihr nit zu keinen Ehren
Und trau mich ihr auch mit Recht zu erwehren;
So wol kan sie das Spil nit karten.
Nun hätt ich doch gern Krut im Garten,
Wenn ich ein sölchen Schleppsack nähm,
Der selten ab dem Rücken käm.

Elsli Tragdenknaben.

Schäm dich, Uli, durch Sel und Lib!
Du weißt ich bin din ehlich Wib
Und hast mir selb den Mägdthum genummen,

Ja, den ich nit bald mag überkummen.
Sunst hab ich nie kein Man erkennt,
Drum laß mich ungeschmächt und geschändt!

Hierauf mischen sich die Eltern der beiden Streitenden in die Sache, indem zunächst Elsli's Mutter, Froneca Tribzu, eine ganze Fluth von Schimpfworten gegen Uli losläßt, worauf dann Uli's Vater, Hans Lüpold Rechenzahn, seinen Zorn gegen das wüthende Weib richtet. Nachdem sich beide mit den gröbsten Schmähungen überhäuft, tritt endlich der Official, Ruhe gebietend, dazwischen:

Was ist das für ein Haderei,
Als ob es hie ein Tanzhus sei? ꝛc.

Nachdem nun Elsli sowohl wie auch der Verklagte sich einen Fürsprech genommen, werden die Zeugen aufgerufen, welche gegen Uli aussagen, von diesem aber dafür mit reichlichen Grobheiten bedacht werden. Während dieser Verhandlung spricht auf einmal auch der Teufel dazwischen, indem er seine Freude über das Völklein ausdrückt, das ihm doch verfallen sei. Freilich kommen nun auch gegen das gute Elsli, das so sehr auf ihre Ehrbarkeit pocht, üble Dinge zur Sprache. Ihre eigene Mutter spricht sich darüber sehr naiv aus, indem sie dem Uli im Guten zuredet:

Uebersieh meiner Tochter ein kleinen Schaden,
Daß sie vor etlichen Zeiten Gäst hat geladen,
Und etwan vorhin liederlich was.

Auch Uli's Vater redet nun dem Sohn freundlich zu, und Elsli verspricht hoch und theuer, wenn sie auch sonst manch Unrecht gethan, so möge er ihr das verzeihn, denn sie sei jetzt ganz ehrbar geworden und sie wolle, wenn er sie nähme, einzig nur ihm zu Gefallen leben. Nachdem diese Reden noch eine Weile hin- und hergegangen, gibt endlich Uli den Bitten Elsli's und dem Zureden aller Andern nach. In einer längern Rede weiß er denn auch aus der Bibel

Lehr und Nutzen zu ziehn: habe ja doch selbst der Herr Jesus Christus, der doch ein König im Himmel und auf Erden war, der Sünder sich nicht geschämt. Ja, er habe doch auch die Ehebrecherin nicht verdammen wollen, sondern habe zu ihr gesprochen: Sünd'ge nimmermehr! So wolle er denn auch nach dem Beispiel Jesu handeln, wolle der Sünden Elsli's vergessen, und wolle sie nehmen „ungehindert weltlichen Spottes".

Der eigentliche Spaß bei diesem Spiele liegt nun aber darin, daß auch die Alten, Uli's Vater und Elsli's Mutter, die sich Anfangs in gegenseitigen Beschimpfungen überboten hatten, sich nun einander zärtlich nähern, indem Eines von dem Andern nur Liebes zu sagen weiß. Sie halten es für das Beste, da nun Beider Kinder vereint sind, auch mit einander zum Ehebündniß zu schreiten. Unter den Fürsprechen und Richtern äußert sich zwar einige Unzufriedenheit über diesen Ausgang, indem die Parteien, die sich zuvor so lästerlich beschimpft, sich nun verständigt hätten. Aber der Official, der überdies constatirt, daß die Leute unnützer Weise an diesem Gericht „zwölf Rheinischer Gulden verthan" hätten, schließt das Spiel mit der allgemeinen Moral: Man solle in seinen Schmähreden gegen Andre zurückhaltender sein, denn wenn man sich hinterher mit den Geschmähten wieder vereinige, so richte man nur auf sich selbst den Spott.

Manuels „Elsli" muß zu des Dichters Zeit ein sehr beliebtes Fastnachtsspiel gewesen sein; schon der frische Humor darin und der lebensvolle Realismus der verschiedenen wirklich dramatisch gezeichneten Charaktere bürgen dafür. Aber auch in der dramatischen Composition zeichnet es sich durch Klarheit und Gedrungenheit so sehr aus, daß ich aus jener Zeit, noch bis gegen die Mitte des Jahrhunderts, nichts finde, was ihm nur einigermaßen an die Seite zu stellen wäre. Die Art der Gerichtsverhandlungen, die Ver-

mittelung der beiden Fürsprechen, das Auftreten der Zeugen und die Einmischung der Eltern beider Parteien, sowie die schließliche Lösung des Conflictes: das Alles ist mit fast Aristophanischem Humor dargestellt. Wenn es dabei nicht im Dialog allzu breit ausgeführt wäre, so würde es selbst die besten Fastnachtsspiele des Hans Sachs übertreffen. In der Charakteristik der Personen ist es ihnen entschieden überlegen. Uebrigens hat sich das Stück noch lange Zeit in der Gunst des Publikums erhalten, denn wir treffen noch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts verschiedene Bearbeitungen desselben auch in Norddeutschland.

Bei aller Heftigkeit, mit welcher Manuel in seinen frühern Fastnachtsspielen und andern Schriften das päpstliche Regiment angriff, stand er dennoch in seiner politischen Thätigkeit stets auf Seiten der Gemäßigten, namentlich gegen Zwingli's kriegslustige Politik. Der blutige Zusammenstoß der Parteien, den er wiederholt zu verhindern wußte, geschah erst nach seinem im Jahre 1530 erfolgten Tode. Noch ehe Zwingli auf dem Kappeler Schlachtfeld sein Herzblut gelassen, war auch der Hand Niclaus Manuels sein treuer „Schwyzer Degen" entfallen.

Von seinem Sohne, Hans Rudolf Manuel, welcher ebenfalls Maler und Dichter war, ist uns nur Ein dramatisches Opus bekannt, gewöhnlich „Das Weinspiel" genannt, mit eigentlichem Titel aber „ein holdseliges Faßnachtspil, darin der edel Wyn von der trunkenen Rott beklagt, von Reb-lüten geschirmbt und von Richtern ledig gesprochen wird". — Wie schon aus diesem Titel zu ersehn, handelt es sich auch hier wieder um eine Gerichtsverhandlung, aber dieselbe bildet erstens nur einen Theil des ganzen Stückes und außerdem dient dieselbe nur als Form einer kühnen und sehr umfänglich durchgeführten Allegorie. Wie dies Spiel, welches an Umfang einer sehr langen fünfactigen

Tragödie gleichkommt (es hat über 4000 Verse!), ein Publikum fesseln konnte, erscheint ganz unbegreiflich, und doch ist es wirklich, wie das Titelblatt des im Jahre 1548 gedruckten Buches verkündet, in Zürich „von jungen Bürgern“ gespielt worden.

Bei den unmittelbaren Nachfolgern und Zeitgenossen des Niclaus Manuel ist ein Fortschritt in der Behandlung des Dramatischen noch nicht wahrzunehmen. Der Nächste, Utz Eckstein, kann eigentlich gar nicht zu den Schauspieldichtern gezählt werden. Sein „Rychstag“ und sein „Concilium“, (beide aus dem Jahre 1527) sind zwar in Dialogform geschrieben, aber es sind nur theologische Disputationen, welche nicht nur durch den Inhalt, sondern auch in der Form die Möglichkeit einer theatralischen Aufführung entschieden ausschließen.

Von gewisser Bedeutung, auch als Schauspiel, ist dagegen des Baseler Dichters Johan Kolros „schön Spyl von Fünferley Betrachtnussen“, welches 1532 zu Ostern in Basel öffentlich dargestellt wurde. Seinem Inhalte nach gehört es zu den allegorischen Moralitäten, und gleich dem später viel nachgebildeten „Hecastus“ schildert es den Lebenslauf eines sündigen Menschen, seine Bekehrung und Erlösung. Nach der Einleitung durch einen Chor, dessen sapphische Strophen gesungen werden sollen, heißt es: „Darnach kumpt der Herold und gebeut dem Volke zu schweigen“. Nach dem Prolog kommt „ein schöner Jüngling, auf das allerhüpschest nach der Welt gekleidet und angethan, und spricht zu seinen Mitgesellen, auch nach der Welt gezyrt“. Dieser Jüngling erklärt, da der Herr Jesus Christ vom Tod erstanden ist und uns durch seinen Tod erlöset hat, so wollten sie frisch und fröhlich sein, und „einen Tanz zurüsten“. Darauf kommt der Pfarrer und hält dem Jüngling wegen seines Beginnens eine lange Strafrede, welche

Jener aber verlacht, worauf er mit den andern Jünglingen sich vereint, und eine Jungfrau zum Tanze führt. Als sie „einmal oder zwei umbher gefahren, so kumpt der Tod und scheußt ihn. So schreit der Jüngling also:

O weh, wer hat mich gschossen hie,
Ich ward mein Lebtag wunder nie".

Die Andern verlassen den Jüngling, welcher auch fliehn will, aber vom „Tod" zurückgehalten wird, der nunmehr ihm ebenfalls eine lange Lection über sein Leben hält und ihn zur Besserung ermahnt. Der Jüngling ist dadurch sehr erschüttert, und während der zweite Chor seine Sapphischen Strophen singt, „zeucht er die weltlich Kleidung ab und legt demütige Kleider an". Nach seiner Besserung wird der Jüngling noch mehrmals versucht, vom Prädicanten aber ermahnt; und da er standhaft bleibt, kommt ein Engel, hält ihm wieder eine lange Rede und „führt ihn ins Paradeyß". — Nachdem hat noch der Teufel mit dem Tod eine Verhandlung und fordert ihn auf, ihm einen von den ungehorsamen und weltlich gesinnten Buben zu schießen. Das thut auch der Tod:

Ich will dem Lecker geben Buß,
Daß er ganz überpurzeln muß.

Der Teufel will danach auch noch andere Kinder verleiten, welche aber gottesfürchtig bleiben. Nach einer moralischen Rede eines „alten Schultheiß" folgt dann die lange Beschlußrede, welcher sich endlich noch ein Chor in Sapphischen Strophen anschließt.

Wenn auch aus dem Geiste der Reformation hervorgegangen, ist die Tendenz des Spieles doch weniger eine antipäpstliche, als eine allgemein moralische. In einem an den Leser gerichteten Vorwort ist ausdrücklich gesagt: Obwohl alle Komödien und Tragödien „zu nichts anders geschrieben seind, dann zur Besserung des Lebens und zur Ver-

meidung alles Uebermuths", so hätten doch die Poeten, um die Zuhörer „mit Lust zu erhalten", oft Dinge hinein gebracht, welche des Knaben Gemüth und Herz verderben.

Mit viel gröberm Geschütz tritt gleichzeitig ein Landsmann Niclaus Manuels, der Berner Schreiber Hans von Rüte auf den Kampfplatz. In seinem ersten Fastnachtsspiel von heftigster antipäpstlicher Tendenz: „Von Ursprung, Haltung und End beider, Heidnischer und Bäpstlicher Abgöttereien", im Jahre 1532 zu Bern von „jungen Burgern" gespielt, zeigt er unter allen Schauspieldichtern jener Zeit sich am meisten von Niclaus Manuel beeinflußt, wenn er ihm auch an Begabung weit nachsteht. Unter den, wie bei Manuel, oft seltsam erfundenen Namen seiner Personen mögen hier nur angeführt sein: der Papst Starrblind, der Narr Eselstaub, die Teufel Schürdenbrand u. s. w. Auch der Bär, als Vertreter der Stadt Bern, wendet sich zornig gegen die Pfaffen:

Ihr schändlichen Pfaffen uf byden Syten,
Ihr müssent nit mehr uf mir ryten,
Oder ich geb üch ein solliche Buß,
Das ihr viel senfter gingent zu Fuß,
Ihr mögend licht hin rathen und sägen,
Ich rupf üch mit minem Schwytzer Degen.

Ein anderes Spiel Hans von Rüte's, das er bereits eine „Hystori" nennt, ist ebenfalls in Bern gespielt worden, aber erst 1540. Es heißt: „Wie der Herr durch Gedeons Hand sin Volk von siner Sinden Gewalt wunderbarlich erlöset hat", und ist weder in Scenen noch in Acte getheilt. Dem vorausgeschickten „Argument" schließt sich unmittelbar die Uebergabe eines Briefes an, den ein „Postbote" dem Joas bringt:

Joas.
Was deutet der schnell reitend Knecht,
Ich fürcht, es gang aber nit recht.

Postbote.

Euch grüß der stark Gott Israel
Min Herr, ich kumm von Jesra hel,
Der Hauptstadt in demselben Thal.

Joas.

Wil sich nit enden der Unfall?
Was ists? was solt du mir verkünden?

Postbote.

Ihr werdents alls in dem Brief finden.

Joas läßt sich hierauf durch seinen Sohn Gedeon den Brief vorlesen. Joas zerreißt seine Kleider und bricht in Wehklagen aus, wird aber von Gedeon ermuntert, nicht zu verzagen. Obwohl nun, von der Erhebung Gedeons an, die ganze folgende Handlung einen rein epischen Charakter trägt, so ist doch die Gruppirung des Stoffes nicht ungeschickt, und die Sprache zeigt zuweilen sogar Schwung und Pathos. Dazwischen kommen dann freilich wieder sehr prosaische Sonderbarkeiten vor, in denen der Dichter seine Gelehrsamkeit und die Resultate seiner historischen Studien darbietet. So z. B. als Gedeon erwägt, wie groß wohl die Zahl der Feinde möge sein, heißt es:

Gedeon.

Laß gsehen ob ich find die Zal
Wieviel ihrer sind uberal:

Oreb	22,000
Zeb	16,000
Sebe	19,000
Salmana	17,000
Moabiter Hilf	20,000
Amalechiter sampt andern	26,000
Ammoniter	15,000
	135,000

Kan ich die Zal recht überschlan,
Anderthalb hundert tusend Mann.

Unter Anderm benutzt dann unser dramatischer Stratege auch den Götzendienst der Baalspfaffen, um dem Bildercultus der Päpstlichen Kirche Eins auszuwischen. Der erste „Baalspfaffe" sagt nämlich:

Der Mönch was listig und wolbedacht,
Der z'ersten uf die Bahn hat bracht,
Daß Bilder geschnitzt und gemalet sind,
Dann d'Menschen sind so kindsch und blind,
So bald sie Bilder sehend an,
So wendt sich gleich für heilig han — rc.

Das umfangreichste von H. v. Rüte's Schauspielen ist sein „Goliath", wiederum in Bern gespielt, und erst 1555 gedruckt. Auch dies lange Spiel hat noch keine Acte, ist aber wegen seiner Länge in zwei große Hälften getheilt, welche nacheinander an zwei Tagen gespielt wurden. Am Schlusse des ersten Theils ermahnt der Herold die Zuschauer:

Gand heim und nehmendts best darvon,
Morn (morgen) yederman mag wider komm.

Das Stück zeigt in der freien Action schon einen beachtenswerthen Fortschritt, wenn auch die Form noch sehr ungefügig ist. Die Handlung des ersten Tages bewegt sich einzig in den Unterhandlungen, Aufrufen, Antworten u. s. w. zwischen beiden feindlichen Lagern: auf der einen Seite die fünf Könige, Goliath u. s. w., auf der andern Seite König Saul, Jonathan und Hauptleute. Nach einem Gefecht zwischen den Juden und den Philistern erbietet sich Goliath zum Zweikampf, und Saul läßt dies in seinem Lager bekannt machen, indem er seine Tochter Demjenigen zusagt, der den Goliath besiegen würde. Da Keiner dazu sich meldet, ist Trauer im Lager der Juden, während die Feinde Triumphgeschrei erheben und glänzende Tafel halten. Erst der zweite Tag des Spiels führt David mit den Seinen vor. Abgesehn von der übermäßigen Breite mancher Gespräche (es kommen darin mehrere Reden von fünf und mehr Druckseiten

Länge vor) ist David selbst in der Charakteristik trefflich durchgeführt; sowohl in seiner kindlichen Frömmigkeit, in den Gesprächen mit den Seinen, wie auch in seiner gottvertrauenden Tapferkeit im letzten Gespräch mit Goliath. Nach dem Tode des Letztern und einem daran sich schließenden Lobgesang tritt der Herold auf; aber auf die Schlußmoral seiner Rede ist dann noch in kurzen Zügen die Flucht der Feinde dargestellt.

In Basel kamen in den Jahren 1532 und 1535 auch die ersten Stücke des Augsburger Dichters und Schulmeisters Sixt Birck zur Aufführung: seine „Susanna" und seine Dramatisirung der Geschichte Daniels. Da aber Sixt Birck nicht allein Augsburger von Geburt war, sondern auch bald wieder nach seiner Vaterstadt zurückkehrte, um dort seine Thätigkeit fürs Theater fortzusetzen, so möge er hier von der Reihe der Schweizer Dichter ausgeschlossen bleiben. Unter diesen ist aber zur Vollendung der ersten Hauptgruppe noch Einer hier anzureihen, welcher an Fruchtbarkeit alle seine Vorgänger übertraf: der Chirurg Jacob Ruef in Zürich.

Jacob Ruef (auch Rueff, Rüff oder Ruof geschrieben) war aus St. Gallen (um 1500 geboren), kam aber schon frühzeitig nach Zürich. Er wird meist als „Chirurgicus" oder auch als „Steinschneider" bezeichnet; nahm mit den Zürichern Theil an den Kämpfen gegen die katholischen Kantone, so auch 1531 an der unglücklichen Schlacht bei Kappel. Erst nach dieser Zeit begann er seine dichterische Thätigkeit. Sein erstes Stück, die Geschichte vom gottesfürchtigen und geduldigen Hiob, wurde 1535 in Zürich aufgeführt. Diesem folgte das Spiel „Vom Wohl- und Uebelstand einer löblichen Eidgenossenschaft". Ruef steht ebenfalls ganz auf Seiten der Reformation, doch überwiegt bei ihm stets der patriotische Politiker. Dies gilt ganz be-

sonders von dem hier genannten Stück, in dessen langen dramatischen Dialogen hauptsächlich von der politischen Lage der Schweiz und von ihren verschiedenen geschichtlichen Momenten die Rede ist. Durch die geographische Lage des Landes und durch die Söldnerdienste, zu denen die Schweizer für fremde Fürsten sich hergaben, war die Schweiz ganz besonders bei den Kriegen zwischen Oesterreich und Frankreich interessirt. Wir sehn deshalb in den Schweizer Schauspielen neben der reformatorischen auch die politische Tendenz häufig in den Vordergrund treten. Wie schon bei Gengenbach und Niclaus Manuel, so ist dies auch in mehreren Schauspielen Ruefs der Fall. Mit besonderm Unwillen richtet sich der Dichter gegen die Lohnkriege der Schweizer, da diese ihre Sitteneinfalt und Ehrliebe zerstörten. Der getreue Eckart, eine in jener Zeit besonders beliebte Figur, die in zahlreichen Komödien wiederkehrt, muß auch in dem genannten Stücke seine Rolle als Warner spielen. Einen schneidigen Ausfall gegen die Gesunkenheit des einstigen Selbständigkeits- und Ehrgefühls enthält dies Ruef'sche Spiel in der Nebenfigur eines Fridli Tell — als Sohn Wilhelm Tells bezeichnet, — der hier als ein Söldner bei den Franzosen erscheint!

Es ist natürlich, daß für die neu gewonnene Form der theatralischen Spiele auch die so populäre Geschichte des Wilhelm Tell sehr frühzeitig von den Schweizer Dichtern verwerthet wurde. Es war denn auch in einem der drei Urkantone, wo das Spiel „von dem frommen und ersten Eidgenossen Wilhelm Thell“ zuerst erschien. Jacob Ruef, der es danach für Zürich bearbeitete, beruft sich auf dies ältere „zu Uri“ gehaltene Spiel, und seitdem auch dies aufgefunden worden, können wir aus einer Vergleichung beider Dichtungen mit großem Interesse ersehn, von welchen Grundsätzen für die theatralische Darstellung ein so frucht-

barer und angesehner Theaterdichter wie Ruef bei seiner Bearbeitung des ältern Stückes geleitet wurde.

Dies ältere, ebenfalls in Zürich gedruckte „hübsch Spiel . . . von Wilhelm Thell“ ist vermuthlich das erste, welches mit diesem Stoff auf die Schaubühne kam. Der alte Druck trägt weder einen Autornamen, noch Jahreszahl; es kann aber erst allerspätestens 1540 gespielt sein, ja es ist möglicherweise um ein Jahrzehnt älter. Abgesehn von der ältern Sprache ist auch die dramatische Form noch eine sehr unbehilfliche. Die ganze Handlung geht in einem einzigen Acte vor sich, da der Verfasser jedenfalls den Gebrauch von Acttheilungen noch nicht kannte. Nachdem nicht weniger als drei Herolde nacheinander das Publikum angeredet, beginnt das Stück selbst folgendermaßen:

„Jetzt kumpt der Landvogt selb dritt gen Uri zu der Gemeind und spricht:

Nun hört, ihr Buren alle sampt,
Darum ich bin kommen in dies Land:
Herzog Albrecht von Oesterrych geborn
Hat mich üch zum Voigt ußerkorn.
— — — — — —
Darum sind gehorsam mim Gebot
Sunst wird an üch Jamer und Noth.

Nun gadt Wilhelm Thell an ein Ort neben sich und ihm gefalt die Sach nit, indem findet er den Stauffacher und spricht:

Biß Gott willkomm, lieber Fründe min,
Was mag doch din Geschäft hie syn,
Daß du so ylendes thust her gan,
Als ob dir etwas Schwers läge an?“

Während Stauffacher antwortet, kommt Erni aus Melchthal dazu. Sie klagen über die Noth des Landes und beschließen, um derselben abzuhelfen, fest zusammen zu stehn und demnächst mit andern Freunden im Rütli zu einem Bündniß zusammen zu treffen. Danach heißt es:

„Also bieten sie einander die Händ und scheiden von einander, und gadt ein jeglicher an sin Ort heim, do redt der Landvogt von Ury zu sinen Knecht —“

Folgt nun eine kurze Rede des Landvogts zu seinem Knecht Heinz Vögeli, worin er den Befehl zur Aufpflanzung seines Hutes gibt. Danach reitet der Vogt von dannen. Dann heißt es: es kommen viele Bauern vor den Hut und neigen sich, der Tell geht auch vorbei und thut ihm keine Ehr an, worauf der Knecht den Tell zur Rede stellt. Nach einer kurzen Verantwortung Tells kommt auch der Landvogt wieder geritten, dem der Knecht das Vorgefallene meldet. Tell wird festgenommen und vor den Landvogt geführt. Tell bekennt auch, wie vorher gegen den Knecht, wenn er zwar dem Filzhut sich nicht beugen wollte, so würde er doch gern jederzeit dem Herrn selbst die ihm schuldige Ehre anthun. Der Landvogt ist damit nicht zufrieden und läßt Tells Kinder holen:

„Nun kommen die Diener mit den Kindern und der Herr redt also:

Ich will dich lehren, daßt sollt syn
Gehorsam den Geboten min.
Darumb so sage mir Wilhelm nun:
Welcher ist dir der liebste Sun?

Der Thell.

Herr, unter ihnen han ich kein Wahl
Und sag es warlich uf diß mal.
So ihr es aber doch wollt wissen,
Den jüngsten thu ich am meisten küssen.

Da hieß der Voigt die andern Kinder hinweg führen und behielt den jüngsten Sun und spricht zum Thellen also:

Bist du so ein guter Schütz, als man seit,
So sage ich dir uff minen Eid,
Daß du mußt diesem Kinde din,
Dann sollichs soll din Buße sin,
Einen Oepfel ab sinem Haupt thun schießen.

Kannst du das, so mußt du sin genießen,
Triffst du ihn aber nit deß ersten Schuß,
Fürwahr, es bringt dir wenig Nutz,
Und sollte dich Botz Marter schänden,
So muß dir sollichs niemand wenden."

Hier folgen nun einige Reden hin und wider, bis es heißt, daß nun „der Thell ein andern Pfyl in das Goller steckt und rüst sich zum schießen." Das Weitere folgt dann in ganz angemessenem dramatischem Dialog: nach dem Schusse die Frage des Landvogts wegen jenes andern Pfeils, Tells anfängliches Ausweichen, dann auf die ihm gegebene Zusicherung seines Lebens sein Bekenntniß:

Hätt ich min eigen Kind erschossen,
Ich wölt üch warlich auch han troffen.

Nachdem nun der Landvogt erklärt hat, daß man den Tell binden soll, damit er nach Küßnacht geführt werde, folgt wieder eine jener Zwischenbemerkungen des Autors, in welchen mit wenigen Worten ein bedeutender Fortschritt in der Action kurz abgemacht wird. Es heißt hier nämlich:

„Jetz werfen sie ihn nieder und binden ihn und führen ihn in das Schiff, zu fahren gen Küßnacht, und da sie ein Wyl gefahren sind, da redt der eine Knecht zum Herrn" ꝛc.

Folgen nun ein paar Wechselreden, die damit enden, daß Tell sich bereit erklärt, wenn er die Arme frei habe, das Schiff zu führen. Dann heißt es weiter:

„Nun binden sie den Tell uf, und er stat an das Ruder und spricht:

Lieber fahrend jetz ein wenig schnell,
So kommen wir jetzt uß allem Ungefell,
Dann wenn wir kommen für das Eck,
So ist all unser Sorg hinweg.

Nun nimpt der Thell sinen Schießzug, als er zu der Platten kam, und sprang zum Schiff uß und stieß das Schiff von ihm. Der Landvogt spricht:

Fahr nun hin, du sollst mir nit entrinnen,
Ich wil dich noch früh genug finden.

Also zog der Thell den Berg uf gegen Schwytz, und verbarg sich by der holen Gassen, daher der Vogt ryten mußt, dann er fuhr noch ein klein Wyl uff dem Wasser, da landet er und sitzt uff sin Pferd, und als er in die holen Gassen kumpt, so schüßt ihn der Thell zu Tod. Und nachdem ging der Thell wider zu sinen Gesellen“ ꝛc.

Tell berichtet nun seinen Freunden, wie es ihm ergangen ist. Von den dabei anwesenden Rütligenossen, Kuno Abaltzellen, Stauffacher, Uly und Melchthal, erzählt der Erstgenannte erst hier, was er in seinem Hause erlebt, wie der Vogt gegen sein Weib habe Gewalt brauchen wollen, und wie Er darauf den Vogt mit der Axt erschlagen habe. („Und gsegnet ihm mit einer Axt das Bad.“)

Das Spiel endet dann mit dem Eid, den Tell die Gemeinde schwören läßt:

Daß wir keinen Tyrannen mehr dulden,
Versprechen wir by unsern Hulden.
Also soll Gott Vater mit sim Suhn
Auch heiliger Geist uns helfen nun.

Der eigentlichen Action folgt dann noch ein langer Epilog des „vierten Herold“, dann ein noch viel längerer, als „Beschluß“ bezeichnet, und endlich noch „des Narren Beschluß“. Diese drei Epiloge und drei Prologe nehmen thatsächlich mehr Raum ein, als das an sich kurze Stück.

Das spätere Tellspiel Jacob Ruefs (1545) zeigt allerdings in der scenischen Composition auch noch eine große Unbehilflichkeit. Aber Ruef hat doch bereits die drei Prologe und drei Epiloge auf je zwei eingeschränkt, und dafür das Spiel selbst in sehr bemerkenswerther Weise vervollständigt, so daß wir bei einer Vergleichung mit dem ältern Stück doch schon mehr Einsicht für das Theatralische — wenn auch noch nicht für das Dramatische — erkennen. Demgemäß hat er sein Schauspiel auch schon regelrecht in fünf Acte eingetheilt; auch hat er an solchen Stellen, wo er die Fortbewegung der

Handlung durch eine kurze Anweisung ohne Dialog abmacht, wenigstens „Musica“ vorgeschrieben.

Ruef beginnt sein Spiel ähnlich wie in dem ältern Stück, nur ist bei ihm schon hier die Situation viel ausführlicher dargelegt. Vor Allem nehmen bei ihm auch die Unterredungen der Schweizer über die Noth des Landes einen viel breitern Raum ein.

Eigenthümlich ist bei ihm, daß, nachdem der Landvogt die Kinder des Tell hat holen lassen und ihn befragt hat: welches ihm das liebste sei? nicht gleich die Forderung des Apfelschusses sich daran schließt. Vielmehr ist hier, nachdem der Landvogt das eine Kind zurückbehalten und erklärt hat, er werde sich erst überlegen, wie er den Tell zu strafen habe, Actschluß gemacht. Dann beginnt erst der dritte Act mit der Darstellung des Apfelschusses, welcher Scene aber ein ziemlich ausgeführter Dialog zwischen Tell und dem Landvogt — auch das Kind richtet an seinen Vater eine längere Rede — vorausgeht. Sobald Tell gebunden und in das Schiff geführt ist, schreibt das Buch vor: „Musica“. Dann: „wie sie ein Wyl gefahren sind, spricht der Schiffsknecht zum Landvogt“ ꝛc. Auch nachdem Tell, seiner Bande befreit, vom Schiff gesprungen ist, wird die Sache bei Ruef nicht bloß mit der lächerlichen Bühnenanweisung, wie in dem ältern Spiel, abgethan, sondern hier ist dem Tell ein kurzer und kräftiger Monolog gegeben.

Hierauf kommt auch der Landvogt „an das Land“ und hält ebenfalls ein Selbstgespräch, worin er seine Wuth gegen Tell ausdrückt und überlegt, wie er ihn fangen und mit dem Tod bestrafen will. Nach diesem Monolog heißt es:

„Jetzt verbirgt sich Wilhelm Thell in der Hol Gassen, da erschüßt er den Landvogt z'todt und flücht.“

An den Tod des Landvogtes (bei Ruef „Grisler“ genannt), schließt sich zunächst ein kurzes Gespräch seiner Knechte,

und nachdem diese ihn hinweg getragen haben, folgt wieder ein Monolog des Tell:

Nun ist jetz sicher Wyb und Mann
Vor diesem Vogt dem öden Mann,
Alls ledig worden der Gestalt
Eins Uebermuts und bösen Gewalt.
Gott sy gelobt in d'Ewigkeit
Daß er uns hat in Sonderheit
Erlöst von der Bezwungenschaft
Ein fromme lobliche Eidgnoschaft,
Dem will ich nun fürhin vertrauen,
Min Trost und Hoffnung uff ihn bauen. —
ꝛc. ꝛc.

Folgt noch ein längerer Preis Gottes und mit „Musika“ endet dann der Act. Aber hiernach läßt Ruef noch zwei ganze Acte folgen, in denen die gänzliche Befreiung des Landes dargestellt wird. Nachdem im letzten Acte die Verbündeten in das Schloß Sarnen eingedrungen sind, endet das Spiel sonderbarer Weise mit einem Monolog des flüchtigen Landvogts von Sarnen, welcher gelobt, er werde sich jetzt aus Oesterreich Hilfe holen, um dies Schweizer Volk mit allen nur erdenklichen Grausamkeiten zu strafen. Zum Trost aber für die Zuhörerschaft tritt dann noch der Herold mit einem Epilog auf, erzählt nochmals Verschiedenes von der Tapferkeit und Frömmigkeit der alten Schweizer, von der Entstehung der Eidgenossenschaft u. s. w., und hofft, daß sie auch fernerhin allen Feinden widerstehn werden, daß sie aber, um stark zu sein, Hoffarth und Uebermuth und alle Laster abthun sollten.

Von den sonstigen zahlreichen Schauspielen Ruefs, über deren Mehrzahl uns auch Nachrichten über stattgehabte Aufführungen überliefert worden sind, möge hier noch sein erst im Jahre 1550 erschienenes Spiel von Adam und Eva erwähnt sein. Für dasselbe sind nicht weniger als 106 Per-

sonen aufgeboten, woraus man schon schließen kann, daß sich die Dichtung nicht auf die Geschichte der ersten Menschen beschränkt; sie geht vielmehr bis zur Geschichte Noahs und der Sündfluth, wobei auch bereits ein „Landesfürst", ein Truchseß, Statthalter u. s. w. erscheinen. Bei der Scene der Erschaffung Adams und Eva's befindet sich der Dichter noch ganz auf dem Standpunkte der ältesten Mirakelspiele. Nach einer langen Rede Gottes ist hier vorgeschrieben: „Gott machet den Menschen uß der Erden und spricht" ꝛc., und danach heißt es weiter: „Und wie Adam herfür kumpt uß dem Erdrich, blast ihm Gott in sine Naslöcher einen Athem und Geist und spricht:" ꝛc. Höchst spaßhaft ist in dem Stücke die Scene, da Gott dem Adam alle erschaffenen Thiere vorführt und ihm gebietet, er möge denselben nunmehr auch Namen geben. Hiernach schreibt das Buch vor:

Adam
gibt den Thieren Namen und spricht zum Löwen:

Dieweil ich's seh dann vor mir leben,
Z'erst will ich dem den Namen geben:
Das Thier thut mich so sehr erfreuen,
Drum geb ich ihm den Namen Leuen;
Dann dies nach allen Dünken min
Wird stärkst Thier unter allen sin.

Redt zum Elefant:

Dies Thier ist groß, so wundergstalt
Auch stark dazu; darum mirs gfallt
Und will ihm uß mim Unverstand
Den Namen geben Elefant,
Von siner Größ und Stärke wegen;
Denn schwer Last wirds uf ihm wol trägen.

Erinnert dies nicht an den bekannten modernen Scherz mit der naturgeschichtlichen Erklärung des Schweines: welches sehr unreinlich sei, weshalb es seinen Namen mit Recht führt? So ähnlich heißt es in der That auch hier bei der

„Sau“, welcher Adam diesen Namen gibt, weil sie nicht anders als im Kothe liegen kann.

Und in ähnlicher Weise werden nacheinander fünfzig verschiedene Thiere von Adam mit Namen versehn! — Bei der Darstellung dieser Scene waren natürlich alle die Thiere, schön gemalt auf Pappe oder Holz, den Zuschauern vorgeführt worden, wobei diese gewiß oft über Adams zoologische Kenntnisse zu erstaunen Gelegenheit hatten.

Für die Aufführung ist auch dies Spiel von Adam und Eva für zwei Tage eingetheilt, und zwar so, daß die Theilungspause in der Mitte des dritten Actes durch den Herold angekündigt wird; auch ist wieder bei diesem Spiele besonders häufig „Musik“ vorgeschrieben.

Zur Vervollständigung der großen Gruppe der Schweizer Schauspieldichter bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts mögen hier noch gleich die bedeutendsten aus schon weiter vorgeschrittener Zeit angefügt werden. Dazu gehört vor Allem: Valentin Boltz (meist genannt: Boltz von Ruffach), Elsasser von Geburt, dessen ganze Thätigkeit aber gleichfalls Basel gewidmet war. Er war daselbst Spitalprediger und hatte bereits 1539 eine neue Uebersetzung des Terenz herausgegeben. Seine Hauptstücke sind: „Sanct Pauls Bekehrung, im Jahre 1546 gespielt; ferner „Der Weltspiegel“, ein auf zwei Tage berechnetes Schauspiel mit 158 Personen; und: „Die Oelung Davids und sein Streit wider den Riesen Goliath“ (1554). Dies letztere Spiel hat sieben Acte und wird durch einen Herold eröffnet, welcher zunächst den Zuhörern Samuelis Opfer und Davids Salbung zum König erzählt, wonach der erste Act weiter nichts enthält, als die Erwählung Davids durch den Herrn. Aus den mancherlei Wunderlichkeiten dieses Stückes möge hier erwähnt sein, daß im zweiten Acte Saul durch „ein kleines Teufelein“ geplagt wird, das ihm überall nachläuft. Dies scheint als

eine besondere Pantomime ausgeführt worden zu sein; und in dem daran sich schließenden Dialog schickt Saul zu David, um sich erheitern zu lassen. David kommt, und verscheucht dann durch sein Harfenspiel den Teufel. Aehnliche Naivetäten gehn durch das ganze Stück, aus welchem trotzdem zuweilen ein gewisses Talent für dramatische Charakteristik spricht.

An die Basler Spiele des Valentin Boltz schließen sich unmittelbar die zu Biel aufgeführten Stücke von Jacob Funckelin; sie fallen in die Jahre 1551—1553. Im Allgemeinen unterscheiden sie sich in der Art der Behandlung nicht wesentlich von den andern Stücken biblischen Stoffes. Nur das Spiel „vom Reichen Mann und armen Lazaro“ ist von Interesse durch den Umstand, daß hier in das Hauptstück noch ein apartes Spiel eingeschoben ist, welches beim Mahle des Reichen Mannes demselben „über Tische“ vorgespielt wird. Daß auch dies Zwischenspiel („ein Streit Veneris und Palladis) noch in drei Acte getheilt ist, mag die scenische Form dieser Dichtung genügend kennzeichnen. Eine verwegene Neuerung ist es dabei freilich, daß durch dies Zwischenspiel die biblische Handlung des Hauptstückes noch einen mythologischen Stoff als Ausputz erhalten hat.

Wenn wir auch in allen Schweizer Schauspielen des hier charakterisirten Zeitraums den dauernden Einfluß der Reformation deutlich erkennen, so tritt doch die anfänglich so heftige antipäpstliche Tendenz in der letztern Zeit schon mehr und mehr zurück und macht dem Interesse für das Stoffliche Platz. Trotz alledem war damit an eine wachsende Erkenntniß für das Dramatische noch nicht zu denken. Und selbst in Bezug auf das rein Technische, auf die äußerlich theatralische Form, hatte man in dem Zeitraum von dreißig Jahren nur sehr wenig gelernt. So hatte man von den Römischen Komödiendichtern wohl den Grundsatz der Theilung

der Handlung in Acte acceptirt, ohne aber dabei eine Vorstellung von dem innern Grund solcher Acttheilungen zu haben.

Die häufig so außerordentlich große Ausdehnung des Personals hatte wohl nicht allein ihren Grund in dem mangelnden Geschick für die dramatische Form, sondern auch in dem Umstand, möglichst viele der ehrsamen Bürger in dem Spiele zu beschäftigen. Daß man aber durchgängig noch Prologe und Epiloge, doppelt und dreifach, zu Hilfe nahm, um dem Publikum die Bedeutung des Inhalts recht eindringlich zu machen, wird schon allein durch die reformatorische Tendenz erklärt. Aber anstatt der das dramatische Interesse treibenden seelischen Conflicte in den Hauptpersonen mußten die Engel und die Teufel mit in die Handlung eingreifen und zugleich den didaktischen Charakter des Spieles unterstützen. Diese Mitwirkung der über- und unterirdischen Gewalten schloß es nicht aus, daß der dramatisirte biblische Stoff ganz in die bürgerliche Sphäre der Zeit des Dichters versetzt, und dadurch dem zuschauenden Volke ganz nahe gebracht wurde.

Der einzige Fortschritt, den wir am Ende dieses ersten Abschnittes der Schweizer Reformationsschauspiele zu erkennen vermögen, lag darin, daß man sich immer mehr dazu verstand, die Tendenz der Stücke durch die vorgeführte Handlung zu unterstützen, durch die Darstellung der fortschreitenden Ereignisse mehr Bewegung in die Action zu bringen, während bei Gengenbach und bei Niclaus Manuel sich's immer nur um eine einzige Situation handelte. Von besonderer Wichtigkeit bei allen hier genannten Schauspielen ist der Umstand, daß dieselben wirklich aufgeführt worden sind, wie die ausdrücklichen Angaben auf den Titelblättern darthun. Es heißt dabei entweder „von jungen Burgern“, oder „von einer loblichen Burgerschaft“ oder auch „durch gemeine Burgerschaft“. Von der Mitwirkung des weiblichen Geschlechtes war

dabei hier und noch für lange spätere Zeit keine Rede. Die Frauenrollen wurden den jungen Leuten übertragen, und das Costüm mag dabei das Meiste zur Charakterisirung des Geschlechtes gethan haben.

Wenn in der Behandlung des Scenischen bei diesen Stücken der namhaftesten Schauspieldichter jener Epoche Dinge vorkommen, die unser heiterstes Erstaunen erregen müssen, so ist dies in noch erhöhtem Maße bei einigen unbedeutendern Stücken dieser Zeit der Fall. Als Beispiel möge hier ein anonymes im Jahre 1533 in Basel aufgeführtes Stück genannt sein, welches bereits einen römischen Stoff, nämlich die Geschichte „der Edlen Römerin Lucretia“ behandelt. Dasselbe wird durch einen „Herold“ eröffnet, welcher durch einen „Schreiber“ die historische Begebenheit nach Livius verlesen läßt! Dann folgt ein kurzer Dialog zwischen Sextus Tarquinius und seinem „Knecht Tacitus“. Nach diesen sieben Verszeilen heißt es: „Hiermit reit Sextus zu Lucretien Haus, und gat der Trabant mit ihm und klopfet an“. Die Gewaltthat gegen Lucretia ist dann ganz kurz (und zwar sehr discret) behandelt, während den Hauptinhalt des Spiels die daraus sich entwickelnde politische Action bildet, in welcher — beiläufig bemerkt — Brutus und Collatinus als „Burgemeister“ bezeichnet sind. Trotz dieser kindlich naiven Art der Behandlung ist dem Stücke merkwürdiger Weise doch schon eine Anweisung über die Darstellung der Hauptcharaktere angehängt.

In welcher Weise man bei complicirtern Stoffen von dem Mittel der Acttheilung — da wo es überhaupt bereits angewendet wurde — Gebrauch machte, wie willkürlich man dabei die Einschnitte bei irgend einer Stelle des Stückes machte, dafür möge hier für viele Beispiele nur eines dienen. In dem früher besprochenen Ruef'schen Spiel „Vom Wohl- und Uebelstand der Eidgenossenschaft“ wird der ziemlich kurze

fünfte Act ganz allein durch die Reden der acht alten Eidgenossen und die Stiftung des neuen Bündnisses ausgefüllt. Ehe aber dieser Act beginnt, schließt der vorausgehende vierte Act mit den Versen des Landweibel:

Nun redet all der Ordnung nach.
Doch lieben Fründ, laßt euch nit irren,
Wir wolln ein wenig jetzt pausiren.

Hierauf folgt „Musika" und dann beginnt der fünfte Act mit den angekündigten Reden!

Die Herolde hatten am Schluß ihrer Prologe meist das Publikum zur Ruhe zu ermahnen. Zuweilen wird das „nun schweiget still" mehr als einmal in demselben Prolog wiederholt, und bei der damaligen Einrichtung des Schauplatzes, bei dem Gedränge der im Freien stehenden Zuhörer, wird eine solche energische Ermahnung gewiß nöthig gewesen sein.

Das Bühnengerüst war wie bei den frühern geistlichen Spielen auf dem Markt oder am Ende einer Straße errichtet, aber einfacher als ehemals und auf einen mäßigern Umfang concentrirt. Die Bühne hatte einen Vorplatz, und etwas weiter zurück eine quer über die Bühne gebaute Erhöhung, welche bei den Schweizern die Brüge oder Brügi genannt wurde. In einem alten Schweizer Berichte (von Platner) über damalige Aufführungen in Basel heißt es über die Vorstellung eines Spiels „von der Susanna" (ein in jener Zeit sehr häufig behandelter Stoff) u. A.: „Ulricus Coccius spielte die Susanna auf dem Fischmarkt. Die Brüge war auf dem Brunnen, und war ein zinnerner Kasten darin, da Susanna sich wusch, daselbst am Brunnen gemacht."

Bei den Stücken von complicirterer Handlung war das Bühnengerüst auch zuweilen noch in nebeneinander bestehende Abtheilungen geschieden, wofür selbst noch Rüte's „Goliath" als Beweis dient. Denn hier gehn die Reden auf beiden

feindlichen Seiten so durch einander, daß man sich dies nur unter der Voraussetzung einer solchen Theilung der Bühne denken kann, indem die Juden auf der einen und die Philister auf der andern Seite agirten. Wenn in einem Stücke noch Lucifer und andere höllische Celebritäten mitwirkten, so war für dieselben noch unterhalb der „Brüge" ein besonderer Raum, von welchem aus sie nach der Bühne communiciren konnten.

Uebrigens geht aus einem Baseler Stück „vom Verlornen Sohn" (1537) von J. Salat hervor, daß es, ebenfalls wie bei den mittelalterlichen Spielen, auch jetzt noch Sitte war, daß die Darsteller vor der Vorstellung im Zuge sich nach dem Schauplatz begaben. Dort heißt es nämlich vor der Introduction: „Als man mit den gerüsten Personen uf den Platz und Schranken kommt, gingen zwen alte Mann bekleidt und gewaffnet, nach Brauch unser Altvordern Eidgenossen ..." rc.

Dasselbe Stück enthält außerdem eine wichtige Bemerkung, welche beweist, daß man schon damals von einem Wechsel der Dekorationen auf der Bühne Gebrauch machte. Es heißt dort nämlich einmal, nach den ersten Dialogen des Stückes: „Nun kompt die Rüstung der andern Landschaft" rc. Große Kunst wird natürlich auf den decorativen Schmuck nicht verwendet worden sein. Daß man sich aber überhaupt damit befaßte, ist um so bemerkenswerther, als bekanntlich auf der englischen Bühne erst ein Jahrhundert später Decorationen in Gebrauch kamen. Daß man überhaupt auch in dieser Zeit neben der reformatorischen Tendenz doch vielen Werth darauf legte, auch das Auge zu befriedigen, zeigt ein anderer Basler Bericht, in welchem es von einer Aufführung des Spiels „Sanct Pauls Bekehrung" u. A. heißt: daß der Darsteller des Hauptmanns bei hundert Bürger hatte, „alle in seiner Farbe

gekleidet“. Den Donner im Himmel machte man „mit Fassen so voll Steine umgetrieben wurden“. Spaßhaft ist in demselben Bericht eine Stelle, in welcher ein dem Paulus zugestoßener Unfall erwähnt wird. „Der Bürgermeister von Brunn“, so heißt es, „hatte den Paulus gespielt, der Balthasar Hahn den Herrgott in einem runden Himmel, daraus der Strahl schoß, eine feurige Rakete, so dem Paulo, als er vom Roß fiel, die Hosen verbrannte.“

Elsaß.

Sowie Basel gleich nach der Erfindung des Buchdruckes zu denjenigen Städten gehörte, welche durch Erzeugnisse dieser, dem 16. Jahrhundert voranleuchtenden Kunst, zu ihrer schnellen Verbreitung und Nutzbarmachung beitrugen, so hatte sich auch in dieser Stadt in gleich schneller Weise das neue, vom Geiste der Reformation angefachte Volksschauspiel entwickelt. Und so fruchtbar der Boden dieser Stadt sich hier zeigte, so war Basel außerdem durch seine geographische Lage dazu berufen, die wichtige Verbindung mit dem deutschen Südwesten und vor Allem mit dem Elsaß herzustellen.

Basel hatte einen seiner thätigsten Schauspieldichter, Valentin Boltz, aus dem oberelsässischen Städtchen Rufach erhalten. Dagegen hatten viele von den ältesten Schweizer Reformationsstücken auch in den Städten des Elsaß große Verbreitung gefunden, und das schnell populär gewordene Volksschauspiel erweckte mehrere Elsässer Dichter zu eigener Thätigkeit. Unter den Städten waren es vor Allem Straßburg und Colmar, demnächst auch Schlettstadt, Mühlhausen u. s. w., von wo aus uns die häufigsten theatralischen Aufführungen aus jener Zeit gemeldet werden.

In Colmar hatte der thätige Jörg Wickram, der

schon 1531 Gengenbachs „Zehn Alter“ bearbeitet hatte, eine große Zahl eigner Schauspiele zur Aufführung gebracht, welche freilich weder eine dramatische noch auch sonst poetische Begabung erkennen lassen. Seine Stoffe nahm er bald aus der Bibel, bald aus dem kleinbürgerlichen Leben der Gegenwart. Sein Fastnachtsspiel „Das Narrengießen“ (1537) und sein „Treuer Eckart“ (1538) sind ohne Erfindung und ohne Humor. Sein „schön und Evangelisch Spiel vom verlornen Sohn“ gehört zu den formlosesten Stücken jener Zeit. In seinem Spiel „Der jungen Knaben Spiegel“ hatte sich der Verfasser, ohne jede Beimischung religiöser Tendenz, auf die rein bürgerliche Hausmoral beschränkt, indem das Stück die jungen Leute vor schlechtem und verderblichem Umgang und vor Verführung warnen soll. Das Stück hat bereits einen „Argumentator“; diejenige Hilfsfigur, welche von dieser Zeit an den meisten Stücken beigegeben ist, und welcher vor dem Spiele den Inhalt desselben zu berichten hat. Unser Wickram'scher Argumentator beginnt seine Erzählung des Inhalts folgendermaßen:

Gottlieb ein frommer Ritter was,
An dem Preußischen Hof der saß,
In seinem Alter zum Weib er nahm
Diese Wittwen Concordiam.
Von ihr ein Kind geboren ward
Willbaldus dieser Jüngling zart.
 ꝛc. ꝛc.

Wickrams Hauptstück ist sein Spiel vom gottesfürchtigen Tobias, welches seit 1551 mehrfach aufgeführt wurde und sogar noch lange Zeit nachher wiederholt von Andern bearbeitet worden ist. Den Grund für diese Beliebtheit werden wir freilich heute in dem Stücke vergeblich zu erkennen suchen. Der Erfolg lag wohl zum größten Theil in dem beliebten Stoff, wie auch in einer gewissen harmlosen Munterkeit, mit welcher der Dichter diesen Stoff behandelt. Aber das Beste

und Originellste darin ist jedenfalls die Einleitung, welche noch dem Prolog des Herolds vorausgeht. Zuerst erscheint nämlich der Teufel, welcher von Lucifer abgesandt ist, um den Zuschauern einen Brief zu verlesen. Lucifer schreibt darin, er habe gehört, daß man zu Colmar diese Komödie aufführen wolle. Da er aber an solchen geistlichen Spielen kein Gefallen habe, so würde es ihm lieb sein, wenn die Zuhörer sich recht laut, lärmend und unzüchtig dabei benehmen wollten, damit von den Sprüchen im Stücke nichts zu verstehn ist. Der Teufel, nachdem er den Brief seines höllischen Meisters verlesen hat, fügt hinzu, daß er aufpassen würde, um Alle, welche laut sprechen und lärmen, für Lucifer aufzuschreiben.

Wickrams Tobias ist für zwei Tage eingerichtet, aber sonst ohne alle Act- oder Scenentheilung.

Nicht gerade von größerer poetischer Begabung, aber interessanter durch eine gewisse Originalität ist unter den Elsasser Dichtern Thiebolt Gart, dessen Stücke in Schlettstadt aufgeführt wurden. Sein biblisches Stück vom „Joseph“ (1540) ist nicht nur in Acte, sondern auch bereits in Scenen getheilt, und hat außer dem Prolog des Herold auch noch das „Argument“. Beim Beginn des Schauspiels kommt erst Christus mit einigen Aposteln und Propheten („die Histori zu deuten“) und fordert seine Begleiter auf, hier mit ihm „in einem Winkel zu stahn“ und zu schauen, was hier vorgehe. So begleiten Christus und seine Jünger das Spiel mit ihren belehrenden Betrachtungen und Deutungen der Handlung. Die Dialogisirung des Stoffes ist ziemlich getreu nach der Bibel und läßt keine eigene poetische Schaffenskraft des Verfassers erkennen. Dafür schreibt er aber bei mehreren Scenen- und Actschlüssen die Psalmen vor, welche gesungen werden können, mit der Bemerkung: „Hier mag gesungen, gepfiffen oder georgelt werden, dies nachfolgende oder anderes“.

Von andern Elsasser Schauspieldichtern dieser Zeit erwähne ich hier noch: Martinus Montanus und Jakob Frey, Stadtschreiber zu Mauersmünster. Von Letzterm haben wir außer ein paar biblischen Stücken auch ein Fastnachtsspiel („von einem Krämer oder Triackersmann“), welches sich nur durch die gröbste Plattheit und Unanständigkeit auszeichnet.

Bei der hier gegebenen Uebersicht der ersten Gruppe von Schauspielen des Elsaß konnte auf eine eingehendere Charakteristik einzelner Dichter oder Stücke durchaus verzichtet werden, da sie in den Formen nichts bieten, was sie von den Schweizer Spielen unterscheiden, an dichterischem Werthe aber gegen die meisten zurückstehn.

Nur im Hinblick auf die Art der Darstellung möge hier noch auf eine Bemerkung hingewiesen sein, welche der Epilog zu dem erwähnten Schauspiel von Thiebolt Gart enthält. Am Schlusse dieses Epilogs sagt nämlich der Herold:

Personen, tret her auf den Plan,
Wir wölln hiermit von dannen gahn.

Es geht hieraus hervor, daß nach Ende des Spiels die Personen, welche dabei mitwirkten, sich wiederum neben einander aufstellten, um so in der Ordnung, in welcher sie kamen, den Platz auch wieder zu verlassen.

Ueber die Art, wie man sich zu den Spielen versammelte, gibt uns noch eine Vorbemerkung zu einem spätern Elsasser Schauspiel — „Vom großen Abendmahl“ von Al. Seitz — eine sehr vollständige und interessante Beschreibung, welche ich hier nach dem im Jahre 1560 gedruckten Buche im Wesentlichen wiedergeben will. In der Vorschrift, wie man die Tragödie anrichten und ordnen soll, handelt es sich hauptsächlich um die Ordnung des Zuges, in welchem die sämmtlichen Personen sich nach dem Schauplatz zu begeben haben:

„Also soll sich das ganze Spiel versammeln in einem Hause nicht zu nahe dem Platze, und in der Procession auf den Platz oder Bruck gehn: Zum ersten die zween Herolde, in einer Farb, in Bekleidung wie sie sich gebürt, darnach die Spielleut. Darnach die fünf Engel, dann die fünf klugen Jungfrauen, jede mit besonderm Engel soll eingeführt werden. Darnach die Spons ehrlich, und doch ehrbarlich und nit prächtig géziert, in blauen Kleidern . . . Darnach die Venus auch allein, nach ihr die thorechten, die sollen zum hoffärthigsten ausgestrichen sein, mit umbgestürzten Ampeln. Darnach der Preutigam und sein Vater. Darnach die Aposteln, alle mit Kleidung nach ehrbarlichen und burgerlichen Sitten, mit langen Bärten und breiten Hüten. Darnach die Reuters Rott, Julianus und Trajanus, in kaiserlicher Zierung" — u. s. w. Am Schlusse sollen dann die Teufel kommen und die thörichten Jungfrauen herumzerren.

Für das Schaugerüst ist hier noch ausdrücklich bemerkt, dasselbe soll „mit einem Thor unterschieden sein und eine Vorbrück haben, darauf etliche Sprüch gesprochen werden". Diese Vorbrüge war also derselbe vor der eigentlichen Bühne befindliche Raum, wie er noch heute bei der größern Passionsbühne im Gebirge vom Proscenium umschlossen ist. Und diese Vorbühne war damals hauptsächlich für die „Sprüche", welche dem Prolog und Epilog, sowie später dem Argumentator zufielen. Wenn des Autors ausdrückliche Vorschrift für die Bühneneinrichtung hier beweist, daß dieselbe keineswegs selbstverständlich, also kein allgemeiner Brauch mehr war, so sehn wir doch auch daraus, daß die Grundlinien der alten Passionsbühne immer noch angewendet wurden, sofern der Gegenstand der Darstellung es zweckmäßig erscheinen ließ.

Drittes Capitel.

Hans Sachs,

Nürnberg und das süddeutsche Schauspiel.

Schon im 15. Jahrhundert hatte sich in der freien Reichsstadt **Nürnberg** das Bürgerthum zu außerordentlicher Bedeutung und Macht emporgeschwungen. In keiner Stadt im mittlern Deutschland hatte sich durch den großartigen Handelsverkehr ein so reiches Leben entwickelt. Kaiser und Könige statteten Nürnberg ihre Besuche ab, und hielten hier Hof mit luxuriösen Festlichkeiten. Zu den großen Volksbelustigungen im 14. und 15. Jahrhundert gehörten die unter dem Namen „Gesellenstechen" bekannten bürgerlichen Turniere und das **Schönbartlaufen**. Der Name „Schönbart", in der Volkssprache „Schembart", bedeutete eine Maske oder genauer eine Gesichtslarve, daneben auch einen ganzen als Vermummung dienenden Anzug. Das nach dieser Verkleidung benannte Schönbartlaufen datirte aus der Zeit Kaiser Karls IV., welcher eine im Jahre 1349 von den verbündeten Zünften eingesetzte revolutionäre Regierung, die den Rath der Stadt

abgesetzt und vertrieben hatte, mit seinen Truppen beseitigte und das alte Regiment wieder einsetzte. Da unter den Zünften allein die Metzger dem alten Rath treu geblieben waren, erhielten sie vom Kaiser das Privilegium, zur Fastenzeit einen freien Tanz in mannigfachen Verkleidungen und mit allerlei Belustigungen aufzuführen.

Da durch das Anwachsen der Theilnehmer, auch aus andern Kreisen der Bürgerschaft, häufig Unordnungen entstanden, so wurde, um denselben vorzubeugen, das Gesetz erlassen, daß die Schönbartläufer jedes Jahr sich die Erlaubniß zur Theilnahme erst von den Metzgern erkaufen mußten.

Die Läufer waren meist in übereinstimmender Kleidung, welche aber jedes Jahr eine andere war, sowohl in dem fantastischen Schnitt wie auch in den Farbenzusammenstellungen. Außer dem den Leib umschließenden Schellengürtel trugen die Theilnehmer in der Hand einen hölzernen Spieß, in der andern die „Quaste", d. h. einen aus Eichenlaub fest zusammengebundenen Kolben, mit welchem sie gegen das Drängen der Zuschauer sich Raum verschafften. Die Lustbarkeit wurde dann vor dem Rathhaus mit einem besondern Spectakel beendet, bei welchem ein zuvor durch die Straßen geführter, auf schlittenartigem Gestell befindlicher kunstvoller Bau, entweder eine Festung, oder ein Schiff, eine Windmühle, ein Elephant u. dergl. den Mittelpunkt bildete.

Die Mummereien beim Schönbartlaufen führten dazu, daß von einzelnen Gruppen in Gasthöfen oder in Privathäusern burleske Scenen und kleine Komödien aufgeführt wurden. Bald suchten auch die Schüler, vorzugsweise die ärmern, von solchen Gelegenheiten zu profitiren, und durch Aufführungen von Komödien etwas zu verdienen. Schon im Anfange des 16. Jahrhunderts erhielten solche Schüler die Erlaubniß, „ein Spiel in Reimen" aufzuführen, und zwar an solchen Orten, „wo sie gefordert und gebeten werden".

Solche Spiele aber, wie sie an den Festtagen aus den Mummereien sich entwickelt hatten und besonders von Handwerkern unternommen wurden, erhielten immer mehr einen selbständigen Charakter, je mehr das Schönbartlaufen gegen Ende des 15. Jahrhunderts seine ursprüngliche Bedeutung verlor, und endlich — bald nach Einführung der Reformation — ganz aufhörte. In den Fastnachtsspielen hatten die Handwerker, denen es auf mehr als auf bloße Befriedigung der Schaulust ankam, einen geeigneten Sammelpunkt für ihre Bestrebungen gefunden. Wir wissen, welchen großen Antheil an der sich entwickelnden Volkspoesie in jener Zeit gerade der Handwerkerstand gehabt. In diesen Kreisen wurzelten nicht nur die Fastnachtsspiele, sondern auch die seltsam künstliche Poeterei der Meistersänger.

Aus diesen beiden, in ihrem Wesen so entgegengesetzten Richtungen erstand derjenige Dichter, welcher für das ganze Zeitalter der Reformation die allergrößte Bedeutung erhalten sollte: Hans Sachs. Die beispiellose dichterische Productivität dieses merkwürdigen Mannes ist um so erstaunlicher, wenn wir erwägen, daß auch Er nur ein schlichter Handwerker war.

Der erfrischende Geist der Reformation, mit deren thatsächlichem Anfang auch die ersten Dichtungen des Hans Sachs genau zusammenfallen, kann nicht allein diese außerordentliche Erscheinung erklären. Allerdings hatte die Reformation in keiner Stadt Süddeutschlands so tiefe Wurzeln geschlagen, wie in Nürnberg. Weniger stürmisch als in der Schweiz, aber desto solider gestaltete sich in dem fest gegliederten Gemeinwesen dieser Stadt der Umschwung zu dauernden und glücklichen Zuständen. Ohne die Reformation würden wir allerdings einen Hans Sachs uns nicht vorstellen können. Aber zu einem so kräftigen Aufschießen der Saat, zu einer solchen üppigen Entwickelung der Blütenfülle gehörte auch ein so

fruchtbarer, so trefflich vorbereiteter Boden, wie die Stadt ihn bot, der er angehörte. Eine solche Fülle von gewerblichem und künstlerischem Leben, wie dies Nürnberg im Anfang des 16. Jahrhunderts umfaßte, war geradezu beispiellos. Albrecht Dürer und sein Freund der Nürnberger Patrizier und Humanist Pirkheimer, Peter Vischer der Erzgießer, Veit Stoß der Holzbildhauer — sie Alle wirkten noch gleichzeitig an der Verschönerung und an dem Ruhme der Stadt, als der jüngere Hans Sachs bereits eine bedeutende Thätigkeit entfaltete und zunächst in der edeln Kunst des Meistergesanges mit den andern Künsten wetteiferte. In diese Stadt voll gewerbthätiger Menschen, die ihre gerühmten und begehrten Waaren in alle Lande versandten, in dies Gewühl heiterer Faschingslust und ernsten Fleißes blickten auch damals schon die Thürme der Sebaldus- und Lorenzokirche herab, und diese Meisterschöpfungen der anmuthigen gothischen Baukunst umschlossen auch damals schon die kostbaren Kunstgebilde eines Peter Vischer und Adam Krafft.

Hans Sachs hat uns wenigstens in Einem seiner Gedichte, in seinem „Lobspruch der Stadt Nürnberg“, ein frisches und anschauliches Bild der damaligen Stadt hinterlassen. Er hat darin nicht nur die acht Kirchen, die vielen Brücken, die 116 Schöpfbrunnen, die Ringmauern mit ihren Thürmen u. s. w. gewissenhaft hergezählt, sondern auch alle Handwerke und Gewerbe sowie die ganze Art der städtischen Verwaltung mit dem gerechten Stolze des reichsstädter Bürgers beschrieben. „Vier Fräulein“ sind es, welche diese glückselige Stadt bewachen und sie gegen alle Anfechtungen beschützen, und diese vier Fräulein, die eine nach der andern in dem Gedicht genau geschildert werden, sind: die Weisheit, die Gerechtigkeit, die Wahrheit und endlich auch die Kraft, letztere mit Ringmauern, Gräben, Bastein und hundertundachtzig Thürmen ausgerüstet.

Ein Mann, der eine solche Vaterstadt mit so begeisterten Worten preisen konnte, der war auch selbst dazu berufen, ihren Ruhm zu vermehren. Reich waren die Eindrücke und die Anregungen, welche das damalige Nürnberg einem lebhaft empfänglichen Geist und denkenden Kopf geben konnten. In der That hatte jener hier angedeuteten Fülle der Gewerbthätigkeit und jener Vereinigung der auserwähltesten künstlerischen Persönlichkeiten nur noch ein bedeutender Dichter gefehlt. Und so erscheint Hans Sachs als die recht eigentliche Vervollständigung und als der glückliche Abschluß für die Epoche der Blüte Nürnbergs.

Welche Bedeutung gerade dies Nürnberg für den kräftigen Fortgang der Reformation hatte, sagt uns Luther selbst in einer Schrift: „Daß man die Kinder zur Schule halten soll", worin es heißt: „Nürnberg leuchtet wahrlich in ganz Deutschland wie eine Sonne unter Mond und Sternen, und gar kräftiglich andere Städte beweget, was daselbst im Schwange geht". Ein Mann wie Hans Sachs, bei seiner treuherzigen, reinen und kerngesunden Natur, stand hier wahrlich auf dem ihm zusagenden Boden, und er mußte wohl in einer so glücklichen Gemeinschaft so vieler tüchtiger Kräfte einen großen Einfluß gewinnen und eine fortbildende Wirkung üben. In einem seiner allerersten Meistergesänge (aus dem Jahr 1515) beschreibt unser Dichter auch die Nürnberger Singschule, indem er sie mit einem Garten vergleicht. Unter den „zwölf erwählten Dichtern", die er hierbei nennt, befindet sich auch sein Lehrer Meister Lienhard Nunnenbeck, sowie der „durchleuchtig deutsche Poet" der Barbier Hans Folz, auch Six Beckmesser u. s. w. Nach der Aufzählung Aller fährt er fort: daß ein Thier, der Neid, in dieser Schule erwacht sei und sie verwüste, woraus denn Zwietracht und Partei entstanden. Hans Sachs ermahnt deshalb die Singer, den Neid nicht mehr aufkommen zu lassen

und die Ehre der ganzen Schule im Auge zu behalten. Diese Ermahnung des noch so jugendlichen Meistersängers gibt seiner gesammten Poesie die Signatur. Neidlosigkeit, echte Frömmigkeit und eine durch und durch reine Gesinnung, neben einem frischen und fröhlichen Herzen, das waren dieses Mannes hohe Tugenden, und sie bilden bis an sein Ende den Grundton in allen seinen Dichtungen.

Im Jahre 1494 als der Sohn eines Schneiders geboren, erlernte Hans Sachs zunächst das Schusterhandwerk, ging auf die Wanderschaft und machte sich dabei mit der edeln Kunst des Meistersanges bekannt, welche bereits an verschiedenen Orten in Süddeutschland und am Rhein namentlich von den Handwerkszünften gepflegt wurde, und auf welche unser Sachs bei seiner Rückkehr nach Nürnberg den größten Fleiß und Eifer verwandte. In seinem zwanzigsten Lebensjahre dichtete er seine ersten Lieder; im Jahre 1517 wagte er sich an das erste Fastnachtsspiel „Das Hofgesind Veneris", welchem dann im folgenden Jahre ein anderes „Von der Eigenschaft der Lieb" folgte. In diesen seinen beiden frühesten dramatischen Versuchen, die noch für längere Zeit vereinzelt blieben, ist noch wenig von dem eigenen Geiste des Hans Sachs zu spüren, welcher die Werke seiner Reife, namentlich in der Gattung des Fastnachtsspiels, auszeichnete. Wenn er auch schon in diesen seinen Erstlingswerken vor Allem eine moralische Tendenz verfolgte, völlig frei von den Rohheiten seiner Vorgänger, so hatte er hier doch ganz und gar die kurz zuvor erschienenen moralisirenden Dialoge des Schweizers Gengenbach nachgeahmt, in der Idee wie in der Form. In den folgenden zehn Jahren, beschäftigte er sich nur mit nichtdramatischen Gedichten, mit Meistergesängen, Fabeln und Schwänken. Auch fallen in diese Periode einige seiner vorzüglichsten Gedichte, in welchen er sich mit vollem und freudigem Herzen der Reformation anschloß, so

namentlich in dem sehr langen Gedichte „Die Wittembergisch Nachtigal".

Erst 1527 machte er wieder Versuche in der dramatischen Dichtung, und es ist bezeichnend für seine Naivetät, für die kindliche Unbefangenheit, mit welcher er die ihn anregenden Stoffe ergriff, daß der mit den Erfordernissen des Dramatischen noch so gänzlich unbekannte Dichter zunächst sich an zwei antike Stoffe von heroischem Charakter machte: „Lucretia" und „Virginia". Er war damals sogar noch unbekannt mit dem Gebrauche der Acttheilungen und es machte ihm keine Schwierigkeiten, seinen großen Gegenstand in einem einzigen kurzen Acte abzuthun.

Erst in dem Zeitraum von 1545—1560, welcher die Höhe seiner dichterischen Thätigkeit bezeichnet, hatte er auch am meisten sich der Schauspieldichtung zugewandt. Die letzte seiner Komödien trägt die Jahreszahl 1564, und im Jahre 1567 hatte er die Summe aller seiner geschriebenen Schauspiele auf 208 angegeben. Einige davon scheinen verloren gegangen oder von ihm selbst verworfen worden zu sein; denn die seit 1558 erschienenen fünf Foliobände seiner gedruckten Poesieen, von denen er die sämmtlichen Meistergesänge — über 4000! — ausschloß, enthalten neben seinen zahlreichen Fabeln, Schwänken und erzählenden Gedichten im Ganzen 198 Schauspiele, die er als „Comedien", „Tragedien" und „Fastnachtspiele", einige davon auch nur als „Spiele" bezeichnete.

In der alten Nürnberger Ausgabe seiner poetischen Werke sind seine Dichtungen zwar nicht nach der Zeit ihres Entstehens geordnet, sondern aus den verschiedensten Jahren durcheinander abgedruckt. Da aber der Dichter mit seinem ihm eigenen großen Ordnungssinn einem jeden seiner Gedichte — mit nur wenigen vereinzelten Ausnahmen — das Datum beigefügt hat, sind wir in Stand gesetzt, aus den fünf

Bänden der Gesammtausgabe die Schauspiele — abgesondert von den übrigen Gedichten — chronologisch zu ordnen. Aus der hier folgenden Tabelle wird man am besten eine Uebersicht über seine Fruchtbarkeit auf dem dramatischen Gebiete, und über das steigende Interesse, das er selbst daran empfand, gewinnen*.

Auf die verschiedenen Jahre vertheilten sich seine Schauspiele nach den von ihm selbst unterschiedenen Gattungen in folgender Weise:

Im Jahre:	Fastnachtspiel:	Tragödie:	Komödie:	Spiel:
1517	1	—	—	—
1518	1	—	—	—
(Von 1519—1526 nichts Dramatisches)				
1527	—	1	—	—
(1528 und 1529 nichts Dramatisches)				
1530	1	1	4	—
1531	—	1	1	—
1532	—	—	1	—
1533	1	1	1	—
1534	—	—	1	—
1535	1	—	—	—
1536	1	—	1	—
(Im Jahre 1537 nichts Dramatisches)				
1538	—	—	—	1
1539	1	—	—	—
1540	1	—	—	1
(Von 1541—1543 nichts Dramatisches)				
1544	2	—	—	—

* Die wenigen Stücke, die er ohne Hinzufügung des Datums ließ (etwa ein Dutzend), sind hier stets unter die Jahreszahl gebracht, welche das vorausgehende Stück trägt, da die spätern Ergänzungen unzuverlässig sind.

Im Jahre:	Fastnachtspiel:	Tragödie:	Komödie:	Spiel:
1545	1	1	1	—
1546	—	1	2	—
1547	—	—	1	—
1548	—	1	2	—
1549	1	2	1	—
1550	9	2	3	—
1551	7	5	5	1
1552	5	6	3	—
1553	9	4	4	1
1554	7	2	2	1
1555	—	6	4	2
1556	—	8	10	1
1557	3	5	8	—
1558	1	6	3	—
1559	5	2	3	1
1560	—	2	3	1
1561	—	1	—	—
1562	2	1	—	—
1563	4	—	—	—
1564	—	—	1	—
Summa:	64	59	65	10

Aus dieser übersichtlichen Vertheilung wird man ersehn, daß die Hauptmasse seiner Schauspiele in das Jahrzehnt von 1550—1560, also in seine allerreifste Periode fällt; für einzelne dieser Jahre wird man je 14—19 Schauspieldichtungen verschiedenen Charakters zusammen zählen.

In seinen Unterscheidungen von Komödie und Tragödie war der Dichter nicht immer ganz sicher, und er ist in den betreffenden Bezeichnungen deshalb nicht immer consequent geblieben. Im Allgemeinen ging er wohl von der An-

schauung aus, daß der Tod der Hauptpersonen das Stück zur Tragödie bestimmte, während er die andern Stücke, auch die allerernstesten, zu den Komödien zählte. Doch sehn wir ihn von diesem Grundsatz auch häufig abweichen; so bezeichnet er die „Opferung Isaac“ als „Tragedie“, dagegen die Geschichte des Tobias als „Comedi“, ebenso die Esther, mit der Nebenbezeichnung Historie. Bei manchem seiner ernsten Schauspiele blieben ihm auch nach der gewählten Bezeichnung noch Zweifel bestehn, denen er dann im Prolog Ausdruck gab. So nennt er die Judith eine „Comedi“, läßt aber dann im Prolog seinen Ehrenhold (Herold) sagen: sie wären gekommen,

Zu halten ein geistlich Comedi,
Doch schier fast gleich einer Tragedi.

Ebenso verfährt er bei der Comedi: „der Fürst von Orlientz mit seiner Amaley“; in dem Prolog dazu spricht der Herold zu den Zuschauern, welche versammelt wären,

Zu sehen ein artlich Comedi,
Die sich fast vergleicht einer Tragedi,
Sehr traurig hin bis zu dem End,
Da es sich erst zu Freuden wendt.

Eine auffallende Abweichung von den bei ihm gebräuchlichen Bezeichnungen des Charakters der Schauspiele macht er einmal in einem seiner letzten Stücke, welches einactig und ohne eigentliche tragische Handlung ist, und welches er trotzdem als Tragödie bezeichnet. Es heißt „Die zwölf argen Königin“ (geschrieben 1562) und ist nur ein moralisirender Dialog. Die Königin Frau Ehr verkündet, sie sei nach Deutschland gekommen, um sich nach tugendhaften und edeln Frauen umzusehn, die sie an ihren Hof nehmen könne. Der Ehrenhold (Herold) meldet ihr, draußen stünden zwölf große Königinnen, welche ihr ihre Aufwartung machen wollten. Nun kommen nach einander: Semiramis,

Venus, Niobe, Medea, Phädra, Klitemnestra, Cleopatra und noch Andere. Jede berichtet über ihr Leben und ihre Schicksale, und nachdem Alle gesprochen, erklärt Frau Ehr, sie hätten bei ihr nichts zu suchen, da an ihrem Hofe nur Tugend, Ehr und Zucht Aufnahme findet. Damit werden die „argen“ Königinnen wieder fortgeschickt und das Stück ist zu Ende.

Von einer wachsenden Erkenntniß für das Wesen des Dramatischen und von Fortschritten in der technischen Behandlung ist bei Hans Sachs trotz der so langen Zeit seiner Thätigkeit nicht viel wahrzunehmen. Nur die allererste Periode, welche von seinem ersten Fastnachtsspiel 1517 bis etwa 1530 reicht, und während welcher er nur ein halbes Dutzend Stücke schrieb, ist davon auszunehmen, da er sich hier doch noch auffallend unbehilflicher und unkundiger erweist, als in der Folge.

Nach den schon erwähnten ersten beiden Spielen von 1517 und 1518 hatte er zehn Jahre später die einactige Tragödie „Lucretia“ geschrieben, welcher dann zunächst die Tragödie „Virginia“ (1530) folgte. In dem Prolog zu diesem gleichfalls einactigen Stücke beruft er sich auf Titus Livius, und ermahnt am Schlusse des Prologs die Zuschauer, man möge über die Vorgänge nicht allzu sehr erschrecken:

Da alle Ding seind zugericht,
Daß keim Menschen kann Schaden geschehn.

Da hätten wir also schon leibhaftig den guten Zettel aus dem „Sommernachtstraum“ mit seiner gewissenhaften Fürsorge, in welcher er, zur Beruhigung der Zuschauer, im Prolog erklären läßt, daß sie „mit ihren Schwertern keinen Schaden anrichten würden“. Was also Shakespeare in der Handwerker-Komödie so köstlich travestirte, das finden wir hier — etwa sechzig Jahre früher — bei unserm dichtenden Nürnberger Handwerker allen Ernstes ausgesprochen! Ob

der große englische Dramatiker den Nürnberger Poeten gekannt hat, möge dahingestellt bleiben. Möglich wäre es schon, aber es ist nicht unbedingt aus dieser so frappirenden Beziehung zu folgern, und es würde dann dieser Fall nur für Shakespeare's Menschenkenntniß zeugen, die sich bei ihm auch in der ausgelassensten Posse offenbart.

Nach jenem famosen Prolog zur „Virginia" heißt es bei Hans Sachs:

„Apius tritt ein, setzt sich, so tritt Virginia mit ihrer Magd vor ihm ab."

Dann spricht Appius sein Verlangen nach dem schönen Weib aus, veranlaßt sodann die „Kupplerin", der er den stolzen Namen Cleopatra gibt, ihm Einlaß zu verschaffen, was aber Dieser nicht gelingt. Dann wendet sich Appius zu Claudius, ihm zu helfen. Dieser versucht auch sogleich, Virginia mit Gewalt zu entführen, weil sie seine Leibeigene sei, und auf das Dazwischentreten des Icilius und ihres Schwagers wird die Sache vor Gericht gebracht. So geht es dann weiter Schlag auf Schlag, bis Virginius sein Kind erstochen hat (aber h i n t e r der Scene), sich dann an die Spitze der Unzufriedenen stellt, und die Abschaffung der Decemvirn vorschlägt:

Man setze ab die zehen Mann,
Nehm wieder Burgermeister an,
Und die verendet alle Jahr,
Wie es vor bei den Römern war.

„Hie stoßen sie die Köpfe zusammen und sprechen: Es gefall ihnen allen wohl." Darauf werden Appius und Claudius gefangen genommen, Letzterer wird zum Tode abgeführt, und von Appius erfährt man gleich darauf, daß er sich im Kerker „erhangen" habe. Und dies Alles ist in einem einzigen Acte abgemacht. Etwas ausgeführter als in der „Lucretia" ist hier allerdings schon die Dramatisirung,

aber doch noch ohne jede Kenntniß von dem Wesen des Dramatischen.

Während nach diesen Erstlingen seiner tragischen Muse der Dichter durch die Bekanntschaft mit den römischen Classikern sich den Gebrauch der Acttheilungen aneignen konnte, kam ihm auch eine neuere lateinisch geschriebene Komödie, die „Scenica progymnasmata“ von Reuchlin in die Hand, die ihm für die Behandlung der scenischen Composition als Muster dienen konnte, und von der er 1531 eine deutsche Bearbeitung unter dem Titel „Der Henno“ verfaßte. Von seinem Original, dessen Ursprung wieder auf eine französische Komödie zurückzuführen ist, war er nur in sehr unwesentlichen Dingen abgewichen, so daß ihm dabei nicht viel mehr gehört, als die deutsche Versification. Er selbst erkannte dies übrigens schon im Titel des Stückes an, in der Bezeichnung: „Eine Comedi Dr. Reuchlins im Latein gemacht, der Henno.“

In dem nämlichen Jahre hatte er auch ein Stück des Aristophanes bearbeitet, in der Komödie „Der Pluto, ein Gott aller Reichthum.“ Er hat aber dabei den griechischen Komödiendichter so wenig verstanden, daß aus der beißenden Satire eine dürftige Moralität geworden ist. Gleichzeitig dramatisirte er auch eines der „Todtengespräche“ des Lucian, unter dem Titel: „Der Charon mit den abgeschiedenen Geistern.“ Selbst die Reihenfolge der Personen hatte er dabei genau beibehalten, und die Zahl derselben nur am Schlusse noch durch den Epicurus vermehrt. Wunderlicher Weise gab er diesen Dialogen die Bezeichnung „Tragedi“.

Wie fleißig er um diese Zeit das Studium der Alten trieb, ersehn wir aus seinem nächsten Stücke „Das Judicium Paridis“, bei welchem er im Prolog auf seine Quellen verweist:

Homerus und Virgilius,
Ovidius, Lucianus,
Auch andre mehr gar kunstenreich,
Doch in Beschreibung ungeleich.

In der Behandlung dieses Stoffes zeigt er wieder eine köstliche Naivetät. Im dritten Acte wird Paris vom Jupiter zur Juno geführt, um sie zu besehn; und im Anfange des folgenden Actes spricht Paris sein Entzücken darüber aus. Aehnlich geht es mit Venus und Minerva, welche ebenfalls „hinein" gehn müssen, um sich auszukleiden. Man wird sich hierbei zu vergegenwärtigen haben, daß bei der Aufführung sowohl Venus wie die Andern im Costüm der Nürnberger Bürgerfrauen gingen. Hans Sachs behandelte aber alle solche Dinge, die uns jetzt sehr bedenklich erscheinen, mit treuherzigster Unbefangenheit, und ohne jede Spur von Frivolität.

In diese früheste Periode seiner dramatischen Dichtungen — bis 1540 — fallen von Schauspielen biblischen Stoffes nur noch die „Opferung Isaacs" und die Geschichte der Esther („Historia der Hester"), sowie einige seiner unbedeutendern Fastnachtsspiele. In der hierauf folgenden vierjährigen Pause hatte der Dichter seine Litteraturkenntniß durch fleißige Lectüre aus verschiedenen Gebieten erheblich bereichert. Denn danach erscheinen neben den alttestamentarischen Stoffen auch bereits mehrere „weltliche" Schauspiele. Zunächst hatte er Boccaccio vielfach benutzt, wobei er aber weniger durch die erotischen Geschichten, als durch die größern romantischen Stoffe sich angezogen fühlte. Aus dieser so reichen Quelle schöpfte er zunächst seine „Violanta" (Decamerone, 5. Tag, 7. Geschichte), die Tragödie „von der Lisabetha" (Decam., 4. Tag, 5. Geschichte), die Tragödie „des Fürsten Concreti" (Decam. 4., 1.) und endlich auch die Griseldis, oder wie er das Stück bezeichnet: „Die geduldig und gehorsam Markgräfin Griselde."

In die nächsten Jahre — 1548 und 1549 — fällt dann eine Bearbeitung nach Plautus („Eine Comedi Plauti, heißt Monechmo") und die Verdeutschung der epochemachenden lateinisch-niederländischen Moralität Hecastus („Vom reichen sterbenden Menschen ꝛc.). Wie der „Homulus" des Niederländers Diesthemius ist dies Schauspiel die symbolische Darstellung von einem menschlichen Lebenslauf. Auf beide Stücke werde ich im nächsten Abschnitt bei Besprechung der Moralitäten näher eingehn können. Beim „Hecastus" ist unser Hans Sachs weniger Original als in irgend einer andern Bearbeitung: Fast gleichzeitig erschien in Nürnberg eine andere Verdeutschung des lateinischen Stückes, als deren Verfasser sich Rappolt nennt, und welche mit Hans Sachs ziemlich genau übereinstimmt.

Unter den biblischen Stoffen hatte die Geschichte der ersten Menschen unsern Dichter am häufigsten beschäftigt. Außer der Tragödie, welche die Schöpfung und den Sündenfall behandelt, hatte er die Geschichte Adams und Eva's mit den Kindern in einem ungemein naiv-gemüthvollen Familienbild mehrmals behandelt: zunächst als Meistergesang, dann als erzählendes Gedicht und endlich zweimal in dramatischer Form. Beide Spiele sind aus dem Jahre 1553; die erste und kürzere ist aber die bessere, und sie kann als ein Musterstück gelten für die liebenswürdige Art, mit der der Dichter einen derartigen Stoff ganz in die bürgerliche Sphäre seiner Zeit zu versetzen wußte.

Hiermit sind wir auch bereits in jene Zeit vorgeschritten, in welcher des Hans Sachs dichterische Thätigkeit sich fast ganz dem Schauspiel zuwendete. In den zehn Jahren 1550 bis zu 1560 hatte er mehr als anderthalb Hundert dramatische Dichtungen geschrieben, und es ist bei dieser außerordentlichen Productivität fast unbegreiflich, wie ihm dabei noch so viel Zeit blieb, aus allen vorhandenen Schrif-

ten der Geschichts- und Erzählungslitteratur sich zu unterrichten und mit immer neuen Stoffen zu versehn. Von biblischen Geschichten wurden noch von ihm dramatisch bearbeitet: Abraham und Lot (worin er auch das ältere Spiel „Die Opferung Isaacs" wieder aufnahm), die Kindheit Mose, der Josua mit seinen Streiten, die Jael, der Gideon, Judith, Saul (zweimal), Daniel, David und Batseba, Thamar, der aufrührerisch Absalom, das Judicium Salomonis, der Priester Eli, des Leviten Kebsweib, der Jephta, der Richter Simson, Rehabeam und Jerobeam, König Ahab und Nabot, Prophet Jonas, die Machabäer, die Belagerung Jerusalems, die Belagerung Samarie, die Enthauptung Johannis, die Auferweckung Lazari u. s. w. Auch ein eigentliches Passionsspiel schrieb er unter dem Titel: „Der ganz Passio." Nicht geringer ist die Zahl der dem klassischen Alterthum, der Geschichte und der Mythe entnommenen Schauspiele. Außer den schon früher erwähnten mögen hier noch genannt sein: Romulus und Remus, Cleopatra, Mucius Scaevola, Alexander Magnus, Alexander und Diogenes, König Darius, Jokaste, Perseus und Andromeda, Clitemnestra, die Zerstörung der Stadt Troja, die Göttin Circe, die Irrfahrt Ulissi, Alceste, die Daphne. Ferner aus der mittelalterlichen Poesie und Sage: Der hörnen Siegfried, Tristan und Isolde, Olivier und Artus u. A. m. Dazu kommen noch die von ihm benutzten italienischen Novellisten, französische, dänische, ungarische und schwedische Chroniken, und die mancherlei Volksbücher, aus denen er nicht nur für einzelne Fastnachtsspiele, sondern auch für die größern Schauspiele den Stoff nahm.

So wenig Kenntniß er von den Gesetzen der dramatischen Composition hatte, so mangelte ihm im Allgemeinen überhaupt das Gefühl für die Bedingungen eines dramatischen Stoffes. Es war ihm ganz gleich, ob er einen Stoff als

erzählendes Gedicht verwerthete, oder als Schauspiel. In sehr häufigen Fällen hatte er denn auch dasselbe Thema zuerst als Gedicht, und dann als Drama behandelt. Allerdings spricht er in seinem 1561 geschriebenen Vorwort zum dritten Band seiner Werke über die Schauspiele, die er darin „aufs deutlichste an den Tag gegeben mit Anfang, Mittel und Ende". Aber aus seinen Stücken selbst ist nicht zu schließen, daß er sich dabei wirklich etwas gedacht habe, etwa wie Exposition, Katastrophe oder Peripetie eines Dramas. Und gerade in dieser letzten Periode seiner dramatischen Dichtung finden wir zahlreiche Stücke, welche beweisen, daß er in seinen Begriffen von dem Wesen des Dramatischen durchaus nicht fortgeschritten war. So ist z. B. die sogen. Comedia: „daß Christus der wahr Messias sei" nur eine theologische Disputation, übrigens bei ihm das einzige Beispiel dieser Art. Der „Christen-Doctor" und ein jüdischer Rabbi streiten darüber, ob Jesus wirklich der verheißene Messias gewesen sei, was von dem Rabbi bestritten wird. Beide Parteien führen wechselnd verschiedene Zeugen für ihre Meinung an. Es sind: Adam, Abraham, Jacob, König David, der Prophet Esaias u. s. w. Durch die Zeugnisse der Genannten, deren Worten meist die Bibelcitate angemerkt sind, wird der Rabbi endlich überwunden, ringt schließlich die Hände und fragt verzweifelnd: Was Er und die Juden nun thun sollten? Der Doctor räth ihm einfach, den Christenglauben anzunehmen und sich taufen zu lassen.

Von seinen letzten Stücken ist die sonderbare und gänzlich undramatische Moralität „von den zwölf argen Königinnen" schon erwähnt worden. Ein Seitenstück dazu ist das ebenso undramatische Spiel „die zwölf durchleuchting getreuen Frauen" (vom Jahre 1559). Darin berichtet uns zunächst der Herold mit Hinweis auf die Quellen des Dichters:

Wie solche tugendhafte Weiber
Uns sind beschrieben durch die Geschichtschreiber:
Durch Valerium Maximum,
Plutarchum und Bocatium,
Den griechischen Xenophontem
Und durch Ludovicum Vivem,
Dadurch die Frauen auserkorn
Sind ewig gedächtnußwirdig worn.

Die Hauptperson in dem Spiel ist aber Juno, welche diese zusammengelesenen berühmten Frauen zu sich beschieden hat, damit sie ihren Hofstaat vermehren. Zu diesem Zweck befragt sie Alle, Eine nach der Andern, was sie gethan und erlebt? Die zwölf Frauen sind (nach Hans Sachs' Schreibweise): Arthimesia, Argia, Sulpicia, Hipsicratea, Ipermestra, Thalia, Paulina, Julia („Gemahel des Pompejus"), Porcia („Gemahel des Brutus"), Admete, Enadne, Panthea. Juno, nachdem sie von einer Jeden den geforderten Bericht entgegengenommen, ist mit Allen zufrieden und nimmt sie an ihren Hof.

Dies letzte und das zuvor erwähnte Spiel zeigen recht deutlich, wie wenig Hans Sachs in der langen Zeit seiner Thätigkeit an Einsicht für das Dramatische fortgeschritten war. Von ähnlicher moralisirender Tendenz, aber heiterer, ist die „Stulticia mit ihrem Hofgesind". Es ist eine Reihe von Gesprächen, welche Stulticia mit den Vertretern verschiedener Stände und Begriffe führt. Erst kommen: das Kind, dann die Frau. Diesen schließen sich an: der Bauer, der Handwerksmann, der Kaufmann, der Trunkenbold, der Spieler, der Landsknecht u. s. w., im Ganzen 21 Personen. Zuletzt kommt die „Faßnacht", und nach dieser will auch „Die Fasten" Aufnahme finden, wird aber hinausgewiesen. Der Narr, mit Namen Jeckle, macht das ganze Spiel an der Seite der Stulticia mit, und stellt einen Jeden derselben vor.

Unter den allerletzten Stücken des Dichters befindet sich wieder die Bearbeitung eines römischen Classikers. In der „Buhlerin Thais“, nach dem Eunuch des Terenz, ist er aber viel freier verfahren, als in irgend einer Bearbeitung eines vorhandenen Stückes. Nur der erste Act stimmt mit dem Scenengange der Terenz'schen Komödie überein, dann geht der deutsche Dichter sehr selbständig seinen Weg, u. A. auch darin, daß er das Schicksal der Pamphila bedeutend mehr in den Vordergrund stellt, was seiner stets moralisirenden Tendenz entsprach.

So wenig sonst seine größern Schauspiele aus der letzten Zeit in der Behandlungsweise ein Wachsen seines dichterischen Genius bekunden, so viel größer wurde sein Können auf dem Gebiete des einactigen Fastnachtsspiels. Hier bedurfte er auch der Vermittelung eines Herolds nicht, weil die dem bürgerlichen Leben seiner Zeit entnommenen Situationen verständlich genug für sich selber sprachen, und nur am Schlusse der Fastnachtsspiele läßt er gewöhnlich eine der Hauptpersonen sich gegen die Zuhörer kurz und bündig über die Moral aussprechen. Seine mehr moralische als poetische Anschauung der Dinge, die den großen historischen und heroischen Stoffen so schlecht ansteht, wurde für die Fastnachtsspiele seine Stärke. In diesen burlesken Scenen aus dem Leben der Zeit konnten sich alle seine Vorzüge ungehindert entfalten, und in diesem Genre, wie auch in seinen Schwankgedichten zeigt sich seine wirkliche Meisterschaft. Die Fastnachtsspiele bilden ungefähr den dritten Theil seiner dramatischen Gedichte, und ihre Zahl beläuft sich auf gegen siebenzig*.

* Nach dem von ihm selbst geschriebenen Register sind es mehr, weil er hier auch mehrere Komödien als Fastnachtspiele bezeichnet hat. Ed. Götze hat uns im ersten Bändchen der von ihm herausgegebenen Fastnachtspiele (Halle 1881) das Register nach dem Manuscript des Zwickauer Rathsarchivs mitgetheilt.

Die weitaus besten dieser Schwänke fallen in den Zeitraum von 1550—1554. Diejenigen, welche dem Charakter des Fastnachtsspiels am vollkommensten entsprechen, behandeln nur Eine Situation, und von diesen mögen besonders hervorgehoben werden: Der bös Rauch, das heiß Eisen, das Narrenschneiden, das Weib im Brunnen, der Krämerskorb, der Bauer mit dem Plerr u. a. m. In sehr vielen Fastnachtsspielen ist des Dichters Tendenz: die Verschlagenheit und Untreue der Weiber zu geißeln oder die Bestrafung unzüchtiger oder sonst bösartiger Weiber dem Gelächter zu überliefern. Daneben kommen auch die Pfaffen bei ihm übel weg; und zuweilen haben sie in demselben Stücke die Prügel mit den Weibern zu theilen. Ein paar hervorragende Spiele dieser Art sind: „Der fahrend Schüler mit dem Teufelspannen" (1551) und „Die Burgerin mit dem Thumbherrn" (1553). In dem einen ist es der fahrende Schüler, der die Rache an beiden übernimmt, indem er nicht nur den Pfaffen (der hier noch ausdrücklich als „Der hinkend bucklich Pfaff" gekennzeichnet ist) und das nichtsnutzige Weib des Bauern um Geld prellt, sondern auch den Pfaffen noch so in Angst zu setzen weiß, daß dieser auf seinen Rath in der Tenne sich völlig entkleidet und gänzlich mit Ruß anschwärzt, um sich dann durch den fahrenden Schüler vor dem heimgekehrten Bauer als Teufel beschwören zu lassen.

Bei der „Burgerin mit dem Thumbherrn" ist der Ursprung, eine italienische Novelle, unverkennbar. Eine thörichte junge Frau klagt ihrer Mutter, sie habe einen alten Mann und wolle daneben noch einen „Bulen" haben. Und zu diesem habe sie den Domherrn auserfehn, weil ja ein Geistlicher nichts von den Dingen ausplaudern dürfe. Die Mutter ist sehr ungehalten über solch Verlangen; da aber die Tochter dabei verharrt, gibt sie ihr den Rath, sie möge doch erst durch andere Proben ausforschen, wie weit wohl die Ge-

duld ihres Mannes gehn werde. Die Proben, die das junge Weib hierauf mit ihrem Manne anstellt, sind stark genug: erst haut sie seinen von ihm besonders geliebten Feigenbaum um, dann als zweite Geduldprobe schlägt sie sein Lieblingshündchen todt. Aber immer vergibt ihr der Mann ihre Streiche. Nachdem sie dann aber noch eine dritte Probe gemacht hat, kommt der Mann zu der Ueberzeugung, daß es mit seinem Weibe nicht ganz richtig sei. Er schleppt sie deshalb zu einem Bader und läßt ihr durch einen starken Aderlaß ihren Uebermuth gründlichst austreiben.

Das „Narrenschneiden“ (1557) ist eine scharfe Satyre auf alle menschlichen Laster und Thorheiten. Die etwas gewagte Symbolik ist, abgesehn von einem geradezu widrig unästhetischen Moment, mit großem Geschick und Witz durchgeführt. Das „heiß Eisen“ (1551) kann hinsichtlich der drastischen Idee und des kecken schnellen Aufbau's der Handlung zu den weitaus vollendetsten aller Fastnachtsspiele gezählt werden. Es ist erstaunlich, wie der Dichter hier in fünf Minuten die Situation auf die Höhe eines dramatischen und belustigenden Conflictes zu bringen verstand. Freilich hat er es auch hier, wie in vielen seiner Stücke nicht vermocht, dem Conflict auch eine dramatisch befriedigende Lösung zu geben*. Er hatte wohl auch gar nicht einmal die Empfindung für eine solche Nothwendigkeit, und wo sie bei ihm vorhanden war, da begnügte er sich, die Sache in den an die Zuhörer gerichteten Schlußworten abzuthun. Dasselbe gilt von dem allerliebsten Schwank „Der Krämerskorb“

* Bei meiner Bearbeitung des Schwankes, in welcher derselbe vor einigen Jahren, zunächst durch Frau Marie Seebach, auf die Bühne gekommen ist, habe ich diese versöhnlichere Lösung durch eine Dialogwendung in den Schlußreden versucht. Das Stückchen befindet sich in dieser Bearbeitung im 1. Bändchen meiner „Gesammelten Komödien“ (Berlin 1879).

(1554), welcher besonders durch die heitere Harmlosigkeit, mit der hier eine allgemeine Lebenswahrheit zur lebendigen und plastischen Anschaulichkeit gebracht ist, hervorragenden Werth hat. Ein Krämer und seine Frau zanken sich auf der Straße, wer von ihnen den Korb tragen solle, wobei sie gegenseitig allerlei Vorwürfe über ihren Lebenswandel sich zuschleudern. Nachdem Beide weggelaufen sind, kommt der Krämer zurück und nimmt den Korb mit sich. Ein Knecht, welcher von seiner Herrschaft ausgeschickt war, um Wein zu holen, hatte den Vorgang belauscht; und als seine Herrschaft kommt und ihn befragt, wo er mit dem Wein bleibe, erzählt er ihnen, was er eben hier mit angehört. Der Mann nimmt sogleich Partei für den Krämer, während seine Gattin sich ebenso entschieden auf die Seite der Krämersfrau stellt. Nachdem auch diese Beiden im wüthendsten Streit abgegangen sind, kommt die Magd herbei, welcher der Knecht nun wieder über den Streit der Herrschaft und über den Ursprung desselben Bericht erstattet. Hier wiederholt sich nun der Zank, nur in weit derberer Weise, so daß es zu gehörigen Prügeln kommt. Danach beschließt der Knecht das Spiel mit einigen Betrachtungen und mit der Moral:

Es solle sich ein weiser Mann
Nicht fremden Handels nehmen an.

Auch aus weiter vorgerückter Zeit sind noch ein paar sehr hübsche Fastnachtsspiele zu nennen, so z. B. „Der Doctor mit der großen Nasen" (1559). Des Edelmanns Diener, Jäckle der Narr, hat die Gewohnheit, über Alles was er sieht zu schwatzen und seine Gedanken zu äußern. Als nun der fremde Doctor in des Edelmanns Haus zum Besuch kommt, spricht der Narr ihm gleich seine Bewunderung über seine große stattliche Nase aus, wie er dergleichen noch nie gesehn. Der Doctor ist natürlich sehr verstimmt darüber, und der Edelmann verweist es dem Diener aufs ernstlichste.

In einer folgenden Scene, da der Doctor sich die Räume des Hauses betrachtet, tritt der Narr wieder vor den Doctor, und um sein voriges Ungeschick wieder gut zu machen, spricht er jetzt zu dem Doctor von dessen so überaus kleiner Nase, wie er solche noch nie an einem erwachsenen Menschen gesehn. Der Narr wird jetzt dafür hinausgeprügelt, und der Knecht setzt ihm auseinander, er würde am besten thun, über des Doctors Nase nie wieder ein Wort zu sprechen, sonst werde es ihm übel bekommen. Der Narr kann aber nun einmal nicht schweigen, und als der Doctor wieder kommt, erklärt er ihm bescheiden: er wolle nie wieder von seiner Nase sprechen, möge sie nun groß oder klein sein u. s. w. Der Narr wird nun auf Befehl des Junkherrn gezüchtigt, und beschließt dann selbst das Spiel mit der Moral: man möge nicht über alle Dinge, die man wahrnimmt, und die Einen nichts angehn, sich aussprechen. So hübsch das Stückchen in der Idee ist, so drollig ist es auch in der Ausführung.

Voll sehr guter Einzelheiten aber zu complicirt in der Handlung ist der Schwank „Der Teufel nahm ein alt Weib zur Ehe“ (1557).

Zu den letzten Fastnachtsspielen gehört endlich noch „Der Bauer mit dem Plerr“ (1563), worin Hans Sachs eine Idee des Boccaccio in sehr selbständiger Weise behandelte. Es ist die Geschichte aus dem Decamerone mit dem bezauberten Birnbaum. Bei unserm deutschen Dichter wird die schuldige Frau von dem Verdachte dadurch befreit, daß ihre Nachbarin dem Manne gegenüber fortwährend von ihm und noch Jemand redet, der neben ihm stehe. Als aber der Bauer versichert, er wäre allein, und die Nachbarin endlich auch davon überführt, sagt sie: sie merke nun wohl, sie habe „das Plerr“ gehabt. Auf des Bauers Frage, was dies bedeute, berichtet sie ihm, daß wenn man Morgens im Nebel

ausgehe, so überziehe derselbe die Augen der Art, daß man immer zwei Personen zu sehn glaubt, wo nur Eine ist. Der Bauer sieht nun ein, daß auch er des Morgens, seiner Frau gegenüber, das „Plerr" gehabt, und ist ganz vergnügt darüber.

Wie in seinen Fastnachtsspielen die Moral des lustigen Schwankes sich meist von selbst ergibt, so war es auch in seinen größern Komödien und Tragödien stets vor Allem sein Wunsch, daß die Zuschauer einen Nutzen daraus fürs Leben ziehen sollten. Das war ihm bei allen seinen Schauspielen, woher der Stoff dazu auch mochte genommen sein, der Hauptzweck, und er versäumte deshalb niemals, am Schlusse des Stückes die Moral sehr deutlich und verständlich auszudrücken, damit ja nichts davon übersehn werde. Oft geht er darin so weit, daß er in dem Epilog alle Hauptpersonen, eine nach der andern, von diesem moralischen Gesichtspunkte beleuchtet, und die Nutzanwendung den Zuschauern mitgibt.

Der Dichter selbst hat sich häufig darüber ausgesprochen, wie es ihm in seinen Dichtungen nur darum zu thun sei, rechte Frömmigkeit und alle Tugenden zu verfechten und auszubreiten, dagegen überall das Laster — „alles Unheils Ziechpflaster" — zu verfolgen und zu strafen. Trotz mancher in seinen Fastnachtsspielen vorkommenden Derbheiten, welche allein der Ausdrucksweise seiner Zeit anzurechnen sind, ist er niemals unsittlich oder frivol in unserm jetzigen Sinne. Er selbst legte hohen Werth darauf, „unzüchtige" Dinge von seinen Schriften fernzuhalten; und in seiner Summirung aller seiner Gedichte spricht er von den

Lächerlich Possen, seltsam Ränk,
Doch nicht zu grob noch unverschämt,
Darvon man Freud und Kurzweil nehmt,
Und doch das Gut dabei versteh
Und alles Argen müßig geh.

Wenn wir bei den mehractigen Schauspielen des Hans Sachs seinen Compositionsstil ins Auge fassen, so werden wir zwar zugestehen müssen, daß er von dem dramatischen Bau eines Stückes noch keinen Begriff hatte, aber doch auch anerkennen, daß er in der scenischen Anordnung der Mehrzahl seiner Zeitgenossen (wenn auch nicht allen) an natürlichem Geschick überlegen war. Er ließ sich freilich dabei ganz naiv von der Art des Stoffes leiten, jenachdem sich derselbe mehr oder weniger bühnenfähig zeigte. Vor Schwierigkeiten, welche der erwählte Stoff der scenischen Form bereitete, schreckte er niemals zurück, sondern behandelte Alles mit sorgloser Leichtigkeit. Entwickelt sich in dem gegebenen Stoffe die Handlung in einfachem, ruhigem Gang, da ist auch bei Hans Sachs die Behandlungsweise, in der Acttheilung sowohl, wie in der ganzen dramatischen Composition, vollkommen correct. Wo hingegen der Stoff selbst complicirter und bewegter in den Vorgängen ist, da gibt er sich durchaus keine Mühe, die Schwierigkeiten in der Behandlung von Ort und Zeit zu lösen oder zu umgehn, sondern er ignorirt eben jene Schwierigkeiten und hält seine Aufgabe als Dramatiker für gelöst, wenn er den in epischer Breite über einen langen Zeitraum und im häufigen Wechsel der Oertlichkeit sich ausdehnenden Stoff in einer Reihenfolge von Scenen in dramatischen Dialog gebracht hat. Die plastische Erscheinung der Dinge war für ihn gar kein Hinderniß, im Dramatischen gerade so zu verfahren, als ob es sich um eine nur erzählte Begebenheit handelte. Häufig genug kommt es bei ihm vor, daß Jemand nach einer weit entfernten Person ausgesandt wird, und daß unmittelbar darauf die betreffende Person auch erscheint. So in „Griseldis" befiehlt der Fürst einem der Räthe:

Anthon reit aufs Dorf hinaus
Zu Griseldis ins Hirtenhaus,

Sag, daß sie eilend komm zu mir,
Ich hab zu reden was mit ihr.

(Griselda kommt, neigt sich und er spricht:)
Griselda, ich wollte, daß du
Uns in dem Schloß helffst sehen zu — rc.

So sehn wir häufig innerhalb eines Actes die Begebenheiten so schnell fortschreiten, daß die Fantasie kaum so schnell zu folgen vermag. So wird im dritten Acte desselben Stückes der Griseldis das erste ihrer Kinder fortgenommen, angeblich um getödtet zu werden. Und nachdem sie abgegangen, folgt nur ein kurzer Dialog von zwanzig Zeilen, worauf eine ihrer Frauen wieder hereinkommt mit der Nachricht:

Ach gnädiger Herr auserkorn,
Die Fürstin hat einen Sohn geborn.

In „David und Bathseba" (zweiter Act) meldet der vom König ausgesendete und zurückgekehrte „Trabant", daß Uria nicht nach Hause gehn, sondern bei seinen Kriegsknechten bleiben wolle. Danach heißt es:

Der König spricht:
Geh hin, sag, daß er zu mir komm.

(Der Knecht bringt Uriam. David spricht:)
Mein Uria, sag mir rc.

In der Tragödie „Der hörnen Siegfried" ist die ganze Siegfriedssage von Anfang an bis zum Tode des Helden mit allen Abenteuern dargestellt. Im ersten Act wird Siegfried von seinem Vater Siegmund fortgeschickt, um nach Worms zu gehn, und im nächsten Auftritt desselben Actes erscheint Siegfried bereits in der Schmiede und macht dort seine Kraftproben. Im zweiten Acte wird die Bekämpfung des Drachens in einem Monolog abgethan. Nach Beginn des Monologs lautet die Bühnenanweisung:

„Seifried geht zu der Höhle, schaut hinein; der Drache schießt heraus auf ihn, er schützt sich mit dem Korbe, darnach mit dem

Schwerte. Schlagen einander, der Drache gibt die Flucht, beide laufen ab. Seifried macht draußen einen Rauch, als verbrenne er den Drachen, geht darnach wieder ein und spricht:"

(Folgt dann die Fortsetzung des Monologs.)

Auch in andern Schauspielen sind derartige Actionen, deren Ausführung wir uns nur schwer vorstellen können, mit einer kurzen, beschreibenden Bühnenanweisung abgethan. So wird im dritten Act der Tragödie „König Saul" der Kampf zwischen David und Goliath in drei Reden abgethan. Nachdem David den Goliath angeredet, heißt es:

„Goliath thut seinen Helm auf, geht zu David, der schleudert ihm ein Stein ins Hirn, Goliath fällt, David zeucht ihm sein Schwert aus, hauet ihm den Kopf ab, bringt ihn König Saul, der spricht:" — 2c.

Aber nicht immer wagte es der Dichter, solche blutige Handlung auf der Scene vor sich gehn zu lassen. In der „Judith" (4. Act) geht Judith nach einem Monolog ins Zelt des Holofernes. Dann, nach einem Selbstgespräch ihrer Magd Abra, heißt es: „Judith kommt mit bloßem Schwert und dem todten Haupt und spricht:

„Seh Abra, nimm des Todten Haupt,
Der Tyrann ist seins Lebens beraubt".

So ist auch im „Richter Simson" die Scene behandelt, da Simson im letzten Acte die Säulen umreißt. Nachdem er dem Knaben gesagt, er möge ihn zu den zwei Säulen führen, daß er sich daran lehne, und möge dann schnell das Haus verlassen, lautet die Anweisung: „Der Knab führt Simson hin (das soll hier bedeuten: hinter die Scene); „dann wird ein groß Gerümpel als falle das Rathhaus ein. Der Knab kommt gelaufen, schreit kläglich: O weh der großen Angst und Noth, Simson, mein lieber Herr ist todt!" 2c.

Besonders kurz werden große Schlachten abgemacht, und des Nürnberger Poeten Behandlungsweise ist dabei keine an-

dere, als wie wir sie bereits bei den Schweizer Dramatikern kennen lernten. In der Komödie „Der Jephte mit seiner Tochter“ heißt es im zweiten Act, nachdem Jephta den Befehl zum Angriff der Ammoniter gegeben hat, kurz und bündig:

„Die Ammoniter kommen und sie schlagen einander, bis Ammon fleucht, und Israel jaget ihn nach hinaus“.

Und unmittelbar darauf spricht Jephta:

Nun haben wir in diesen Tagen
Mit Gottes Hülf Amon geschlagen 2c.

Im nächsten Act desselben Stückes kehrt Jephta aus dem Kriege heim, und da ihm seine Tochter als die Erste aus seinem Hause entgegen kommt, verkündet er ihr mit Schmerz, daß er sie — seinem Gelöbniß gemäß — zum Opfer bringen müsse. Nachdem die Tochter sich zwei Monate Frist erbeten hat, gehn beide traurig ab. Dann folgt ein Gespräch der zwei Alten, Esra und Zacharia, welche den kläglichen Fall besprechen, und nachdem sie wieder abgegangen, kommt Jephta zurück und sagt:

Ach, heut sind die zwei Monat aus.

Ueberhaupt bleibt er in den alttestamentarischen Stücken zuweilen mit komischer Naivetät selbst dem Wortlaute des biblischen Textes treu. So, als Gideon dem ihm erschienenen Engel das „Speisopfer“ gebracht hat, schreibt der Dichter vor: „Gideon setzt Korb und Hafen nieder, geußt die Brüh aus; der Engel rührt's mit dem Stab an.“

Den Teufel läßt Hans Sachs nur ausnahmsweise in einzelnen biblischen Handlungen mitspielen, so im „Hiob“, wo er mit dem Herrn den Kampf um die Seele des Hiob eingeht und später auch noch das Weib Hiobs zum Bösen antreibt. Sehr eigenthümlich spielt einmal der Teufel, oder genauer „der Satan“, in dem Schauspiel von den „ungleichen Kindern Eva“ mit; nämlich in der Scene, da Kain den

Abel erschlägt. Nachdem Abel auf die aufreizenden Reden seines Bruders geantwortet:

> In allen Dingen Gott die Ehr,
> Der uns Seel, Leib und Gut und Leben
> Umsonst aus Gnaden hat gegeben —

heißt es: „Satan zeigt Abel zu tödten, Kain schlägt ihn nieder, der Satan hilft ihn zudecken und fleucht.“

Daß alle Stücke des Hans Sachs nicht nur für die Aufführung geschrieben waren, sondern in der Mehrzahl auch wirklich aufgeführt worden sind, wissen wir durch die Mittheilung des Dichters selbst, welcher in dem schon erwähnten Vorwort zum dritten Bande seiner Werke berichtet, wie er die meisten seiner gedruckten Stücke „selbst habe agiren und spielen helfen.“ Auch wird in allen Prologen zu den Tragödien und Komödien die Zuhörerschaft ermahnt, nunmehr ruhig zu sein, und zu sehn und zu hören: „Nun seid fein züchtig und still“, oder: „Nun schweigt ein wenig und habt Ruh, Und höret der Comedi zu.“

Wie in den größern Schauspielen die verschiedenen Personen aus verschiedenen Zeitaltern und Völkern Alle dieselbe Sprache reden, so war auch das Costüm der Personen das einheitliche: nämlich das aus der Zeit des Dichters, und nur nach den Unterscheidungen der Stände, des höhern oder niedern Ranges der Personen, wurde auch auf die Kleidung die nöthige Rücksicht genommen. Die weiblichen Rollen wurden von den jüngern Actoren übernommen; Kaiserinnen, Königinnen und Edelfrauen gingen dann schmuck in der Kleidung der Nürnberger Patrizierinnen einher, wohl auch mit einer Krone geziert. Wo überhaupt die Kleidung, namentlich eine Veränderung in derselben, von Bedeutung für die Handlung war, da versäumt er niemals, sie ausdrücklich vorzuschreiben, wie z. B.: kommt schön geschmückt, fürstlich gekleidet, wohlgekleidet, schlecht gekleidet; ja bei statt-

findenden Verkleidungen heißt es wohl auch: kommt türkisch gekleidet, u. dgl. m. In dem Zeitalter der Türkenkriege wird überhaupt bei fremdländischen nationalen Trachten die türkische Kleidung vorzugsweise berücksichtigt worden sein. Aber auch Schwerter, Schilde, Speere, Helme u. s. w. werden in den Stücken des Hans Sachs bei den Anweisungen für die Action häufig erwähnt, und solche Dinge waren selbstverständlich die für die großen historischen und romantischen Schauspiele nothwendigen Requisiten.

Die Sprache unsers Dichters ist natürlich in allen Stücken dieselbe, so verschiedenartig auch die behandelten Stoffe sein mochten. Seine Ausdrucksweise verstieg sich — trotz der durchgängig festgehaltenen Versform — niemals in ein höheres Pathos, sondern entsprach stets seiner naiven und unmittelbaren Anschauung der Dinge und war deshalb geeignet, auch die fernstliegenden Ereignisse, Sitten und Zeitverhältnisse dem Verständnisse seiner Zuhörerschaft nahe zu bringen. Er wollte nicht Griechen und Römer, nicht die Romantik des Mittelalters und nicht das Alterthum schildern, sondern er benutzte die ihm überlieferten Begebenheiten in ihrer Aeußerlichkeit nur, um irgend eine Moral daraus zu ziehn, die auch für die einfach bürgerlichen Verhältnisse und Anschauungen seiner Zeit anzuwenden war. So herzinnig und rührend oft diese Naivetät in den biblischen Stoffen uns berührt, so seltsam und belustigend nimmt sie sich freilich in den großen geschichtlichen Actionen und heroischen Stoffen aus.

Wie er von der künstlerischen Gliederung eines Dramas noch keinen Begriff haben konnte, so verfuhr er auch, wie die meisten seiner Zeitgenossen, in der den Alten nachgeahmten Anwendung der Acttheilungen in der Art, daß er dieselben nach einer gewissen Gruppe von Scenen, zuweilen auch nur nach Einer Scene machte, ohne daß sich solche Einschnitte

aus innerer Nothwendigkeit ergaben. Er benutzte nur das Mittel, welches ihm den Vortheil gewährte, complicirte Stoffe und längere Stücke in gewisse Abschnitte zu theilen, und den Zuhörern kurze Zeit zum Plaudern zu gestatten. Da die Actpausen damals noch nicht durch Herablassen eines Vorhangs markirt werden konnten, so finden wir auch bei den Actschlüssen, und ebenso am Ende des Stückes, den Abgang aller gerade auf der Bühne befindlichen Personen vorgeschrieben. Wie bei allen größern Komödien und Tragödien der „Ehrenhold“ (Herold) mit einem Prolog voranging, so hatte er auch den Epilog zu sprechen, nachdem die Personen alle „in der Ordnung“ abgegangen waren.

Die Zahl der Acte ist, abgesehn von den stets nur einactigen Fastnachtsspielen, bei Hans Sachs noch sehr verschieden; sie steigt von drei zu fünf und sieben, zuweilen auch bis zu neun und zehn Acten. Wo dem Dichter bei einer reichen und wechselvollen Handlung drei bis fünf Acte nicht ausreichten, um mit der Geschichte fertig zu werden, da ließ er noch so viele Acte folgen, als ihm für die Unterbringung des Stoffes nöthig schienen. Trotzdem ist bei keinem seiner Schauspiele die Durchschnittszeitdauer erheblich überschritten; auch in diesem Punkte ist Hans Sachs maßvoller, als irgend einer seiner Zeitgenossen.

Was aber die Zahl seiner Stücke betrifft, so entwickelte er eine Productivität, welche wohl in Deutschland unübertroffen geblieben ist*. In der von ihm selbst gegebenen Nachricht, daß er den größten Theil seiner Stücke habe „agiren helfen“, fügt er hinzu: „wiewohl auch deren viele nie an Tag gekommen noch gespielt sind worden.“ Daß man besonders in dem Jahrzehnt von 1550—1560, in

* Von Deutschen ist Hans Sachs in der Zahl der Stücke meines Wissens nur von A. v. Kotzebue erreicht worden.

welchem auf das Jahr durchschnittlich fünfzehn Schauspiele kommen, nicht Alles zur Aufführung bringen konnte, was er schrieb, ist um so begreiflicher, als das Vergnügen des Schauspiels nur auf eine bestimmte Zeit des Jahres beschränkt war.

Eine so außerordentliche Thätigkeit mußte auf dem heimathlichen Boden des Dichters auch auf Andre anregend zum Schaffen wirken. Unter seinen Nürnberger Zeitgenossen ist zunächst Peter Probst zu nennen. Zu einer eingehenden Betrachtung fordert er nicht auf, da seine Stücke — es sind sechs Fastnachtsspiele und eine „christliche Komödie" vom Blindgebornen — weder in theatralischer Beziehung noch als Dichtungen im Allgemeinen Neues bieten. Peter Probst, seines Standes Spitalschreiber, war ganz und gar Nachahmer des Hans Sachs und verfaßte auch mehrere Meistergesänge. In der Behandlung der Sprache zeigt er große Gewandtheit, doch war er in der Wahl der Stoffe nicht glücklich, und sein bestes Fastnachtsspiel („Von einem Müllner und seinem Weib") behandelt in sehr angemessener Weise ein schon von seinem Vorbild behandeltes Thema. In einzelnen Stücken artet er zuweilen in Unanständigkeiten aus, welche bei Hans Sachs nicht mehr vorkommen*.

Viel bedeutender ist der Nürnberger Schulpoet Leonhard Culman, der sich selbst nach seinem Geburtsort stets mit dem Zusatz „von Crailsheim" nennt. Culman kam 1522 als Rector nach Nürnberg, und die wenigen Schauspiele, die er schrieb, fallen in die Zeit von 1539 bis 1544. Um diese Zeit konnte der ungelehrte Hans Sachs, obwohl er noch keineswegs seinen Höhepunkt erreicht hatte, doch schon einigen Einfluß auf ihn üben, den wir auch in

* Gedruckte Ausgaben der Probst'schen Stücke sind nicht bekannt. Die vom Jahre 1553 datirte Handschrift (ein späteres Stück ist darin von 1556 datirt) gehört zu den Schätzen der Kgl. Bibliothek in Dresden und war früher im Besitze Gottscheds.

manchen Zügen erkennen. Das Hauptwerk Culmans ist aber von diesem Einflusse noch durchaus frei. Es ist sein „Christenlich teutsch Spiel, wie ein Sünder zur Buß bekehrt wird.“ Das Stück ist eine richtige Moralität im Charakter des „Homulus“, welcher auch drei Jahre früher lateinisch, und gleichzeitig mit dem Culman'schen Stücke deutsch erschienen war. Außer der Hauptperson des Sünders, nebst zwei Vormündern desselben (Tutor und Curator) u. s. w., spielen als allegorische Figuren mit: die Sünde, der Tod und der Teufel. Man kann danach ungefähr ermessen, wie die Bekehrung des Sünders durchgeführt wird. Aber außer jenen Figuren erscheint in dem Stücke auch Moses. Originell wenigstens ist die Scene im 4. Acte, da Moses den Sünder gebunden stehn sieht durch den Tod und den Teufel, und diese beiden über ihn examinirt. Dann trägt er die ganzen zehn Gebote vor, und zwar mit Erläuterungen, welche dann aber mit Hinweis auf den Sünder vom Tod und dem Teufel unterbrochen werden. Mit dieser kurzen Charakteristik des Stückes, welches übrigens in Acte und in Scenen getheilt ist, mag es genug sein.

Ganz ungemein frisch erscheint neben dieser trockenen Lehrhaftigkeit ein zweites Stück von Culman, betitelt: „Der Aufruhr der ehrbarn Weiber zu Rom wider ihre Männer.“ Den Stoff hat er nach seiner eigenen Angabe aus Gellius geschöpft. Hätte er die einfache Fabel nicht in ganz unmotivirter Weise in fünf (allerdings ziemlich kurze) Acte getheilt, so würde das Stück als eine meisterhafte Burleske gelten können. Der Inhalt ist folgender: Papiria, die Gattin des Consul Papirius, nimmt ihren Sohn bei Seite, um ihn zu befragen, was sie denn auf dem Rathhaus so Wichtiges zu verhandeln hätten, da sie eben an dem Tage wieder so lange gesessen haben. Der Sohn erwidert der Mutter: Es sei strenges Gebot, über die Verhandlungen

nichts auszuschwatzen, und selbst seiner Mutter zu Liebe dürfe er das Gebot nicht verletzen. Papiria aber dringt mit immer größerer Heftigkeit in den Sohn, beschwört ihn bei seiner Sohnesliebe u. s. w., daß Dieser endlich beschließt, mit einem Scherz seine Mutter zu beruhigen. Er theilt ihr deshalb mit:

Man hat gehandelt, welches besser sei,
Auch nütz und gut der Gemeind dabei,
Daß man ein'm Mann zwo Frauen erlaub,
Oder ein Frau zween Männer hab.

Mutter.

Wie hast gesagt? ich habs nit ghört,
Glaub, daß mich mein Sinn hab bethört.

Auf des Sohnes ausdrückliche Wiederholung ist Frau Papiria sehr empört, und mit einem Monolog des Sohnes über die Pflichten der Männer endet der erste Act. — Den zweiten und dritten Act füllen allein die Verhandlungen aus zwischen den Weibern, welche auf der Papiria Berufung sich versammelt haben, um zu berathschlagen, wie man am Besten der drohenden Gefahr sich widersetzen könne. Eine der Frauen schlägt vor, es wäre besser,

Daß ein Weib zween Männer hätt,
Und nit ein Mann zwo nehmen thät.

Nachdem ein Gesang die erste Berathung beschlossen hat, folgt im nächsten Act die zweite Berathung (im „Küchleins Hof"), in welcher eine „Notaria" zur Leitung der Verhandlungen ernannt wird, worauf man die Frage aufwirft, ob denn alle Weiber zu dem Protest zusammen treten sollen? Nach eingehender Erörterung dieser Frage (namentlich handelt es sich darum, ob auch die „Jungfraun" daran theilnehmen sollen?) und nachdem einige Frauen ihre besondern Beschwerden vorgetragen haben, beschließen sie, zusammen aufs Rathhaus zu gehn, um dem „Bürgermeister" ihren Willen

kund zu thun. Die Magd Julia kommt auch dazu, und zwar gleich mit einer Ofengabel bewaffnet, was ihr aber von den Andern als unpassend verwiesen wird. — Im vierten Act erlaubt sich die Magd einige sehr unästhetische Reden, wegen welcher sie sich wieder eine Zurechtweisung zuzieht. Der Consul, welchem man nun den Willen ankündigt, auf dem Rathhaus vorgelassen zu werden, hat noch keine Ahnung von dem ganzen Unsinn, und antwortet, sie sollten warten, bis er dafür erst die Genehmigung des Rathes eingeholt habe. — Endlich im fünften Acte stehn die Weiber vor dem Consul und den Rathsherren, und Notaria als Sprecherin kündigt an, was der Grund ihres Aufstandes und Erscheinens sei. Der Consul ist sehr verwundert, da ihm nichts von einem derartigen Rathsbeschluß bekannt ist. Da er sehr energisch fordert, man möge ihm Denjenigen nennen, der ihnen solchen Unsinn vorgeredet, gibt Papiria den eigenen Sohn an. Dieser, darüber zur Rede gestellt, berichtet nun offen, daß er dem Drängen der Mutter nicht habe widerstehn können; da er aber seine Verpflichtung der Verschwiegenheit nicht habe verletzen wollen, so habe er jenen Scherz als Ausflucht erdacht und bitte deshalb um Verzeihung. Der Consul hält nun den Weibern vor, wie sie ganz vergessen hätten, was ihr Geschlecht ihnen für Pflichten auferlege, was sie zu thun und zu lassen hätten. Er entscheidet ferner, daß sein Weib als die Schuldige vier Tage lang „an die Bank gestraft" werden, ihr Sohn aber, weil er Verschwiegenheit üben konnte, in Ehren bleiben soll. Schließlich werden die Weiber eingeladen, mit den Männern ein paar Tänze zu machen.

Unter den übrigen Stücken Culmans befindet sich auch ein Spiel „Von der schönen Pandora" („aus Hesiodo gezogen"), ein höchst wunderliches Opus, aber nicht ohne manche hübsche Einzelheiten. Im ersten Acte erfährt man,

daß Prometheus dem Jupiter das Feuer gestohlen habe, und Japetus bricht in Klagen darüber aus, da dieser Frevel seines Sohnes von Jupiter hart bestraft werden würde. Die übrigen vier Acte enthalten dann ausschließlich die Geschichte der Pandora, ihre Erschaffung durch Vulcan, ihre Sendung mit der Büchse u. s. w. Wie bei ähnlichen Stücken des Hans Sachs, so ist auch hier der mythologische Stoff im Tone der Zeit des Dichters behandelt und dem Verständnisse der Zuhörer nahe gebracht. Im vierten Acte bietet Pandora die Büchse dem Prometheus an, der sich aber weigert sie zu nehmen, indem er u. A. sagt:

Wenn es gleich Silber und Gold wär,
Müßt ich damit gstehn große Gfähr,
Tag und Nacht han groß Unruh,
Vielleicht käm's Zipperlein dazu,
Der Krebs, der Wolf und auch der Stein — &c.

Im letzten Acte hat Pandora dem Bruder des Prometheus, Epimanthes, die Büchse gegeben, der sogleich in lange Klagereden ausbricht über den Jammer und die Noth, die nun über ihn gekommen ist. Da aber Jupiter zum Trost der Menschen denselben die Hoffnung — „Spes“ — nachgeschickt hat, die ihnen bleiben soll, so läßt sich auch Epimanthes im letzten Acte überreden, Pandora zu heirathen, und mit der Aussicht auf eine vergnügte Hochzeit endet das Spiel —: die kühnste Symbolik der Mythenpoesie!

Endlich hat Culman in seinem Spiel „Von der Witfrau“ auch einen Stoff des alten Testaments bearbeitet. Es ist die Geschichte des Wunders, welches der Prophet Elisa mit dem Oelkrug einer armen Wittwe thut. Durch die überaus reichliche Moral, die alle Personen des Stückes überströmt, gleich wie aus dem Krug der Wittwe das Oel in alle andern Gefäße sich ergießt, hat der Verfasser es ermöglicht, fünf Acte mit dem Oelkrug zu füllen. Abgesehn

von dieser allzu breiten Ausführung hat er es wohl verstanden, in der Hans Sachs'schen Manier den biblischen Legendenstoff durch den Lokalton seiner Zeit mundgerecht zu machen. Ja, in dem Epilog („Beschluß") wendet er die Moral des Gleichnisses, wiederum unerschöpflich wie der Oelkrug, sogar auf die Wiedertäufer an, die kein Eigenthum durch Kauf und Verkauf anerkennen, sondern Alles „gemein haben" wollen. Die Logik in dieser Anwendung läßt zwar einiges zu wünschen übrig, aber der Reflex auf die große Zeiterscheinung ist immerhin bemerkenswerth.

Unter den süddeutschen Städten, welche das Schauspiel pflegten, nimmt nächst Nürnberg vor Allem Augsburg einen hervorragenden Platz ein. Wie schon im Buchdruck Augsburg aufs rühmlichste mit Straßburg und Basel wetteiferte, so war hier auch der früheste Versuch einer Uebersetzung des Plautus — der Menächmen und der Bachides — in einem Buche „Spiegel der Sitten" ꝛc. 1511 von Albrecht von Eibe herausgegeben. Ein anderer Augsburger, Chr. Wirsung, hatte bald darauf auch ein Schauspiel von Rodrigo Cota aus dem Italienischen übertragen, ohne aber, wie es scheint, dabei die Aufführung im Sinne zu haben.

Aber nach diesen litterarischen Präludien hatte Augsburg auch bald einen Schulpoeten ins Feld zu stellen, welcher mit seinen eigenen Stücken den öffentlichen Schauplatz reichlich versorgte. Es war der in Augsburg 1500 geborne Sixt Birck (nach der Sitte der Zeit latinisirt: Xystus Betulejus), welcher in Erfurt studirt hatte, dann nach Basel kam, wo er bis 1535 als Rector und dann als Seminardirector fungirte. Schon dort hatte er für die Schauspielaufführungen eine große Thätigkeit, als Dichter und als Leiter, entwickelt, und seine biblischen Stücke „Susanna" 1532 und „Wi-

der die Abgötterei" (Daniels Kampf gegen den Götzen Beel) 1535 durch die „junge Burgerschaft" aufführen lassen. Im Jahre 1536 kehrte er nach seiner Vaterstadt Augsburg zurück, wo er noch eine ganze Reihe Schauspiele, lateinische und deutsche, schrieb, unter den letztern: Zorobabel, Judith, Ezechias. Als Rector des St. Ann-Gymnasiums hatte er bei den Aufführungen vorzugsweise seine Schüler beschäftigt, doch waren auch Andere aus der Bürgerschaft dabei thätig, und eine Zeitlang herrschte in Augsburg eine starke Rivalität zwischen diesen Schulaufführungen und jenen theatralischen Vorstellungen, die besonders eifrig von den Meistersängern gepflegt wurden.

In Birck's Schauspielen zeigt sich der Schulgelehrte nicht nur in der lehrhaften Tendenz, im Sinne der Reformation, sondern auch in der Anwendung klassischer Formen, indem er für mehrere seiner Chöre (wie auch schon Joh. Kolros in der Schweiz) die Sapphische Strophe anwendete. Um so wunderlicher nimmt sich daneben die oft sehr kindliche Naivetät aus, mit der er die Action selbst behandelte. So kommt in der „Tragedia wider die Abgötterei" (Daniel) im zweiten Acte bei der Anbetung des „Drachen Beel" eine Anweisung vor, in der es heißt: Sobald der Drachen aufzieht, geht ihm ein Bürger entgegen und betet ihn an, aber mit Zeichen als ob er sich fürchte. Und als im dritten Acte Daniel sich in der Löwengrube befindet, bringt ihm dort ein Engel zu essen, wofür er sich bedankt und hinzufügt: er möge das Geschirr wieder zurücknehmen.

Das beste von seinen Stücken — und überhaupt eines der besten seiner Zeit — ist die Tragödie „Judith" (1539), die er, wie auch andere seiner Schauspiele, lateinisch und deutsch schrieb. Obwohl der Verfasser keine Theilung in Acte beliebt hat, ist doch der dramatische Bau auffallend klar, und von einem gewissen künstlerischen Ebenmaß. Der

Charakter der Judith ist ruhig und in festen Zügen entwickelt, in logischer Folge der Scenen. Voll Leben und charakteristisch sind die Volksscenen, und die Auftritte in der nächsten Umgebung des Holofernes. Vortrefflich ausgeführt ist besonders die Scene, da Judith beim Mahle des Holofernes ein Lied zum Besten gibt, dessen letzte Strophe lautet:

O Frauenlist, wohl gschwind du bist,
Wer mag das recht betrachten.
Du Helden Herz, ohn allen Scherz,
Soltu den nit verachten.
Obschon dein Gwalt ist mannigfalt,
Holfernes, lieber Herre,
Die Jüdin fein wird stärker sein,
Das wird sie wohl bewähren.

Die vorbedeutende Tendenz des Liedes wird von den Kriegsleuten nicht verstanden, und Holofernes selbst hat schon zu viel getrunken:

Holofernes.

Ich bin des Weins worden zu voll,
Der Kopf der ist mir worden toll;
Vagao du, mein lieber Knecht,
Lug du, verwahr die Zelten recht.

Vagao.

Schlafend nur ruhig, seind zufried,
Meins Amts will ich vergessen nit.

Nachdem Alles, bis auf Judith und ihre Magd Abra, sich entfernt hat, fleht Judith zu ihrem Gotte, ihr Kraft zu der That zu verleihen. Dann sagt eine Anmerkung: „Hie zwischen soll man in der Stadt die Wacht blasen"; und während dem trägt Judith, welche abgegangen war, das Haupt des Holofernes aus dem Zelt, und indem sie's ihrer Magd übergibt, gibt sie ihr Anweisung, wie sie jetzt heimlich das Lager verlassen wollen. — Auch die noch folgenden Scenen, der Alarm im Assirischen Lager, der Kampf der

Juden und ihr Sieg, sind mit Lebendigkeit und mit wirklich dramatischem Gefühl vorgetragen.

Keiner der spätern Augsburger Dichter hat Sixt Birck erreicht, auch nicht Sebastian Wild, von welchem wir ein Dutzend Stücke haben, von denen mehrere geistlichen Inhalts sind, aber im Stil sich nicht über die mittelmäßigsten der ältern Passionsspiele erheben.

Neben den Aufführungen der hier besprochenen Stücke durch die Meistersänger und Handwerker nehmen in Nürnberg sowohl wie in Augsburg die Schülervorstellungen das ganze Jahrhundert hindurch ihren Fortgang. Und wenn auch bei diesen Exercitien der erste Zweck die Uebung in der lateinischen Sprache war, so läßt sich doch nicht verkennen, daß auch von dieser Seite her das Interesse am öffentlichen Schauspiel gefördert und ausgebreitet wurde. Sixt Birck in Augsburg hatte mehrere seiner Schauspiele nur lateinisch geschrieben, und auch aus Nürnberg wissen wir, daß z. B. der „Hecastus" des Macropedius, nachdem ihn Rappold übersetzt hatte, 1550 auch lateinisch „durch etliche Knaben" dargestellt wurde, während auch hier wie aller Orten Terenz immer wieder zur Aufführung kam. In Nürnberg begannen die Schülervorstellungen schon im Anfange des 16. Jahrhunderts, und sie fanden nicht nur in den Sälen der Schule statt, sondern auch in Privathäusern, wo man sie ausdrücklich verlangte. Im Jahre 1543 wurde den Schülern eine Komödie zu spielen gestattet, daran aber die Bedingung geknüpft, daß sie keine Trommeln und Pfeifen dabei brauchen sollten. Seltsamer klingt es, wenn ihnen einige Jahre später, als sie „beim Rappold in der Regimentsstube" eine lateinische Komödie aufführen durften, bedeutet wird, darauf zu sehn, daß kein fremdes Gesindel sich dazu

dränge. In den Häusern, „wo man's begehrte", erhielten sie eine kleine Summe als Honorar; aber auch dem Lehrer, der das Arrangement des Spiels übernommen hatte, wurde eine Gratification dargereicht, wie z. B. Sixt Birck in Augsburg, der auch zugleich der Dichter war, einmal für eine solche Aufführung 2 Gulden erhielt, während die Schüler sich in die Summe von 6 Gulden zu theilen hatten. Eine solche Summe ward schon als eine sehr anständige Remuneration betrachtet.

Für die Handwerker, in deren Kreisen vorzugsweise die Meistersingkunst gepflegt wurde, bildete schon diese Beschäftigung mit der edeln Poeterei die natürliche Verbindung mit dem Theater. Besonders gilt dies von Augsburg, wo die Meistersänger mit den Schüleraufführungen concurrirten und mit ihren theatralischen Vorstellungen aus einem Local in das andere übersiedelten. So spielten sie 1540 im St. Martinskloster, und als sie dies Local an die Schullehrer abtreten mußten, wurde ihnen das sogenannte „neue Tanzhaus" bewilligt. Die Schulaufführungen fanden ebenfalls öffentlich statt, erst in Sälen von Klöstern, dann in dem sogenannten Ballhaus, und endlich in einem Saale unterhalb der Bibliothek.

Bei den Aufführungen, welche die Meistersänger veranstalteten, wurde die Einrichtung der Bühne nach dem mehr oder minder complicirten Stücke bestimmt. Als sie in Augsburg um die Bewilligung des „Tanzhauses" petitionirten, und zwar für die Tragödie von „Fortunatus Wunschseckel" und für die „unschuldige Genoveva" (beides vermuthlich die Hans Sachs'schen Stücke), machten sie dabei besonders geltend, daß in den genannten Stücken „der Personen so darin gebraucht werden sollen, ziemlich viel sind". Auch später baten sie für ein Passionsspiel um das Tanzhaus, „weil eben der Personen viel, und sich solche Comedi ohne eine Prugg nit

halten ließe", indem man dabei nicht nur auf, sondern auch unter der Pruggen (d. h. dem erhöhten Podium) zu handeln habe. Man sieht hieraus, daß man das ehedem auf dem Marktplatz befindliche und getheilte Bühnengerüst auch für den geschlossenen Raum anwendete, sobald solches durch das Stück, namentlich durch die Mitwirkung von Teufeln oder von den himmlischen Gestalten gefordert wurde.

In Nürnberg hatten die Meistersänger nach Einführung der Reformation zunächst die Marthakirche bewilligt erhalten, und sie hatten nahezu ein Jahrhundert lang dieselbe wiederholt benutzt, bis sie ihnen im Jahre 1614 entzogen wurde. Außerdem aber waren innerhalb dieses Zeitraums noch mehrere andere Localitäten zum Aufführen von Komödien benutzt worden. In den Protokollen des Nürnberger Rathes sind bei den Bewilligungen von theatralischen Aufführungen auch stets die verschiedenen Localitäten bezeichnet, welche von Hans Sachs und noch mehreren andern Unternehmern für die Aufführungen verlangt wurden*. Hans Sachs war nicht nur der unermüdlich thätige Dichter, der auch selbst bei den Aufführungen mitspielte, sondern er war dabei auch selbst Theaterdirector. Er hatte für alle neu zu arrangirenden Aufführungen jedes Jahr die Genehmigung des Rathes einzuholen, welcher gleichzeitig über die aufzuführenden Stücke die Censur übte. Er hatte die neu verfaßten Stücke jedesmal erst dem Rathe der Stadt vorzulegen. Es kam dabei auch vor, daß ihm die Erlaubniß

* Ich verdanke diese Mittheilungen aus den bisher noch nicht verwertheten Nürnberger Rathsprotokollen der Güte des Herrn Dr. Loose, Director der Realschule in Meißen. Obwohl derselbe seine für die Beurtheilung der Theaterverhältnisse jener Zeit höchst wichtigen Ermittelungen selbst ausführlich zu veröffentlichen gedenkt, so hat er mir dennoch mit dankenswerther Liberalität die Benutzung seiner aus den Protokollen gemachten Auszüge freigestellt.

aus politischen Rücksichten verweigert wurde, „um nicht Aergerniß zu geben", wie es im Rathsbescheid von 1557 bezüglich seines Schauspiels von der „Königin von Frankreich" heißt. Aber dem Rathe war es auch ärgerlich, daß zuweilen der Kirchenbesuch unter den Aufführungen zu leiden hatte, indem das Publikum schon vorher zu den Plätzen sich drängte, während noch die Nachmittagspredigt stattfand. Als Hans Sachs im Dominicanerkloster spielte, wurde ihm deshalb bei Strafe anbefohlen, darauf zu sehn, daß das Publikum nicht vor Beendigung der Predigt Einlaß erhalte. Das Eintrittsgeld durfte nicht mehr als 2 Kreuzer betragen; auch sollte er zur Spielzeit, die gewöhnlich nach Lichtmeß begann und bis zur Fastenzeit dauerte, nicht häufiger als zweimal in der Woche spielen. Einmal wurde ihm gestattet, „seine zwei Stücke" von Neujahr ab bis zum „weißen Sonntag" zu spielen; es wurden also die nämlichen Stücke in solchem Zeitraum häufig wiederholt.

Wie groß um die Mitte des Jahrhunderts in Nürnberg die Lust am Schauspiel war, mag man daraus erkennen, daß zwischen den Hans Sachs'schen Vorstellungen auch noch immer andere Unternehmer spielten. In den Jahren 1549 und 1550 waren sogar Italiener (auch als „welsche Spielleute" bezeichnet) anwesend, welche Komödien mit Springkünsten executirten. Unter den Nürnberger Handwerksgenossen war namentlich ein Messerschmied Georg Frölich in dem Zeitraum von 1556 bis 1565 sehr thätig im Arrangiren von Komödien; ferner die Zunft der sogenannten „Briefmaler", welche auf einzelne Blätter farbige Bilder, meist biblischen Inhalts, malten und für Kinder oder für die niederen Volksklassen verkauften. Außer der St. Marthakirche und im Dominicanerkloster werden unter den Spiellocalen auch besonders die Gasthöfe zum Goldenen Stern, zum Goldenen Schwan und zum Heilsbronner Hof genannt.

Der letztere war für die Vorstellungen besonders gesucht und beliebt. Die zwei langen, im rechten Winkel gegeneinander stehenden Gebäude dieses Gasthauses bildeten einen Hof, auf welchem die Bühne sehr zweckmäßig errichtet werden konnte, indem beide Flügel des Hauses mit den zahlreichen Fenstern und umlaufenden Galerien Raum für sehr viele Zuschauer gaben.

Bei der jetzt gewonnenen Kenntniß aller damals in Nürnberg für die Schauspielaufführungen gebrauchten Locale ist es von besonderer Wichtigkeit, daß in dieser Zeit niemals mehr von Aufführungen auf der Straße oder auf öffentlichem Markt die Rede ist, sondern immer nur von umschlossenen Räumlichkeiten. Daß es trotzdem im Publikum nicht immer sehr ruhig zuging, sagen uns die in den Prologen zu den Stücken immer wiederholten Ermahnungen, ruhig und aufmerksam zu sein. Manchmal steigerte sich die Dringlichkeit solcher Ermahnung auch zur entschiedenen Grobheit, worin allerdings die Schweizer Dichter allen Andern überlegen waren.

Ueber die Leute, welche in Nürnberg die Komödien agirten, sind uns in einer Schrift aus dem vorigen Jahrhundert einige erwähnenswerthe Mittheilungen gemacht worden*. Es ist darin u. A. gesagt:

---

* Wills Abhandlung „Geschichte der Nürnbergischen Schaubühne" im „Historisch-diplomatischen Magazin" ꝛc., Nürnberg 1781. — Es ist spaßhaft, wie alle nachfolgenden Schriftsteller, welche von jener Zeit sprechen, die von Will hier zuerst genannten „Tüncher, Dachdecker und Bürstenbinder" immer wieder aufmarschiren lassen; wie aber die andern Nachrichten Wills über Nürnbergs ältestes Theater lückenhaft wiederholt, durch falsche Zusammenstellung einzelner Sätze und durch willkürliche Zusätze dermaßen verunstaltet wurden, daß sich daraus endlich die Mythe von einem im Jahre 1550 errichteten Schauspielhaus bildete. Daß dies angebliche und, wie Ed. Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" berichtet, von der Zunft der Meistersänger in Nürnberg erbaute „erste Schauspielhaus"

„Die ältesten Schauspieler, und noch zu Hans Sachsens Zeiten, waren zwar lauter geringe und gemeine Leute, Tüncher, Dachdecker, Bürstenbinder und dergleichen, größtentheils Meistersänger. Doch hat man Nachrichten, daß sie ihre Person zum Theil vortrefflich spielten. Ein gewisser Häublein war Meister in den kläglichen Rollen und brachte alle Zuschauer zum Weinen. Der Teisinger war ernsthaft, und sehr geschickt, den Türkischen Kaiser oder gar den Teufel vorzustellen. Der Perschla, ein junger Mensch und Bürstenbinder, spielte eine Jungfrau so gut, daß es ihm keine Weibsperson zuvor that" — u. s. w.

Schon aus den Schauspielen des Hans Sachs ist zu ersehn, wie der Dichter immer mehr darauf bedacht war, den Worten auch die der Situation und dem Sinn der Worte entsprechenden Geberden vorzuschreiben. In diesen seinen beigefügten Vorschriften heißt es u. A.: „setzt sich", „neigt sich", „schlägt die Händ über den Kopf zusammen", „geht traurig ab", „eilends ab", „umfahen einander" und dgl. mehr. So konnte er in seinem Vorwort zum dritten Bande auch mit Recht bemerken, daß er die Stücke hier „mit Worten und Geberden an den Tag gestellt" habe.

Naiv wie die Stücke und wie die Spielweise der Leute, war natürlich auch das scenische Arrangement. Sehr interessant ist in dieser Beziehung eine Stelle in einem etwa um 1534 in Nürnberg erschienenen Stück, indem der anonyme

thatsächlich nicht existirt hat, wird der Leser schon aus den oben von mir gegebenen Nachrichten über die von den Meistersängern in Nürnberg und in Augsburg benutzten Localitäten schließen können. Auf die wirklichen ersten „Schauspielhäuser", welche in Deutschland erst im 17. Jahrhundert entstanden, sowie auf das auch zu Komödien benutzte und erst 1628 erbaute „Fechthaus" in Nürnberg komme ich später zu sprechen.

Dichter hier selbst die Dürftigkeit der Scenerie ironisirt. Das Stück behandelt die Geschichte der Susanna, und nachdem im Prolog auf den Garten hingewiesen ist, in welchem die Handlung jetzt beginnen soll, heißt es:

Dieser Gart ist gar hübsch und schön,
Von Kräutern und viel Bäumen grün,
Welchen, so euch zu sehn gelüst,
Gar scharfe Brillen ihr haben müßt.

Wenn aber auch von vollständigen Decorationen noch keine Rede sein konnte, so wurden doch außer den zur Action nöthigen Requisiten auch einzelne Decorationsstücke, wie Bäume, Häuser, Thürme u. dgl. gebraucht. Für das Costüm wurden erst in späterer Zeit von den Dichtern genauere Vorschriften gemacht, die aber jedenfalls auch für die frühere Zeit schon anwendbar sind. Daß der Herrgott in schönem langen Talar, in der Hand ein Scepter, und mit langem weißen Bart erschien, die Engel mit goldenen Heiligenscheinen, die Teufel mit Gesichtslarven, das Alles versteht sich von selbst. An ein historisches Zeitkostüm war natürlich nicht zu denken, weder bei den biblischen noch römischen und andern Stoffen. Wohl aber waren einzelne Nationalitäten in der Kleidung angedeutet, was namentlich von der türkischen und römischen gilt. Zur Unterscheidung gewisser Stände genügten oft einzelne Attribute; arme und gemeine Leute waren von den vornehmern in der Kleidung genügend auffällig unterschieden, die Könige gingen stets mit der Krone auf dem Haupt einher, die Ritter mit Helm und Schwert u. s. w.

Bei der außerordentlichen Menge von Schauspielen, welche Nürnberg, allerdings zum weitaus größten Theil

Hans Sachs, hervorbrachte, ist es bemerkenswerth, wie wenig von dieser Fülle auf die benachbarten deutschen Gebiete sich mittheilte, wie schwach besonders die Anregung und Bewegung nach dem südöstlichen Deutschland war. Es stand dies aber ganz im Verhältniß zu den ungleichen Fortschritten, welche die Reformation in den verschiedenen Landestheilen machte.

In schlesischen Städten, insbesondere in Breslau, wurden zwar einige biblische Komödien aufgeführt, aber erst in späterer Zeit kommen ein paar nennenswerthe Schauspieldichter vor. Dagegen ist aus Bartfeld in Ungarn bereits aus dem Jahre 1559 eine „Susanna" zu verzeichnen, von einem protestantischen Schulmeister Leonhardt Stöckel. Es ist ein Stück von leidlich gutem Aufbau und in gebildeter Sprache. Besonders ausführlich ist darin die Gerichtssitzung behandelt; sie allein füllt anderthalb Acte des Stückes und findet unter dem Vorsitze des „Prätors" und unter Mitwirkung von vier „Assessoren" statt. Im Prolog zu dem Stücke spricht der Verfasser von dem Nutzen, den uns die Uebung in der lateinischen Sprache bei solchen Spielen bringen würde; da aber jetzt zu Wenige der lateinischen Sprache kundig seien, so habe er im Interesse der allgemeinern Verständlichkeit sich bequemen müssen das Spiel in „gemeiner" Sprache zu schreiben.

In Wien kommt auch in dieser Zeit schon ein Dichter vor, welcher für das Schauspiel mit Eifer thätig war: Wolfgang Schmelzl, Schulmeister „zum Schotten". Angeweht von dem Geiste der neuen Zeit, suchte er durch seine Schauspiele für Bildung und Gesittung zu wirken. Seine Stücke, etwa ein halbes Dutzend, erschienen in den Jahren von 1540—1545 und er ließ sie von seinen Schülern aufführen.

Die biblischen Geschichten, die er bearbeitete, waren Judith, der verlorne Sohn, David und Goliath u. a. m. Auch Schmelzl behandelte die Stoffe ganz naiv im Localton seiner Zeit. In erster Linie Schulpoet, der auf Zucht und Ehrbarkeit der Jugend bedacht war, fand er auch Anklang bei Hofe, wo er einzelne Aufführungen veranstaltete. Der gemüthliche Ton, den wir aus den Schauspielen des Hans Sachs kennen, war auch bei Schmelzl vorherrschend. Er konnte aber nicht wie Jener einen Einfluß auf größere Kreise des Volkes gewinnen. Schon durch seine pädagogischen Zwecke hatte er sich selbst das Gebiet seiner Thätigkeit enger begrenzt. Und diese Grenzen zu überschreiten, würde ihn schon die Rivalität der Geistlichen, ganz besonders der Jesuiten, verhindert haben, welche, im Besitze aller äußern Hilfsmittel, jetzt um so eifriger bemüht waren, durch pomphafte öffentliche Aufführungen sich ihren Einfluß auf das Volk zu erhalten.

Was in Süddeutschland für das Schauspiel der Reformationsepoche sonst noch, außer von den schon Genannten, geleistet wurde, wird durch die enorme Thätigkeit des Hans Sachs in Schatten gestellt. Sein Ruhm hatte sich von seinem engern heimathlichen Boden auch auf weitere deutsche Gebiete ausgebreitet. Aber als eigentliches Vorbild konnte er schon deshalb keinen größern Einfluß haben, weil gerade das, was für das Schauspiel am meisten noch zu lernen war, richtigere Erkenntniß des Dramatischen und technische Geschicklichkeit im Scenenbau und in der ganzen theatralischen Anordnung des Stoffes, auch dem treuherzigen Nürnberger Poeten fehlte. Was ihn dagegen, neben manchen andern Vorzügen, über seine Zeitgenossen erhebt, ist der Umstand, daß gerade Er, der von dem sittlichen Werthe der Reformation so tief durchdrungen war, wie irgend Einer, in diesem

Geiste wirkte, ohne sich in seinen Schauspielen zu directer Polemik oder zu jener evangelisch-theologischen Didaktik verleiten zu lassen, welche man in den nächsten Abschnitten kennen lernen wird. Weil aus Hans Sachs vor Allem der gesunde Sinn und das Herz des Volkes spricht, steht er auch als der eigentliche Volksdichter des Jahrhunderts der Reformation unvergleichlich da.

Viertes Capitel.

Politische Symbolik und Moralitäten.

Noch lange Zeit vor der allgemeinen Ausbreitung, welche das von dem belebenden Hauche der neuen Zeit hervorgerufene deutsche Schauspiel gefunden hatte, wurde in Paris ein Spiel gehalten, welches bereits das gewaltige Ereigniß der Kirchenreformation in großen Zügen symbolisch dargestellt hatte. Wir kennen leider nicht den ganzen Text dieses merkwürdigen Spiels, sondern nur Beschreibungen des Inhalts, welche im Jahre 1524 erschienen sind, und welche von der „Comedia“ (in einem andern Drucke heißt es „Tragedia oder Spiel“) berichten, die „im Königlichen Saale zu Paris“ gespielt worden. Ein Holzschnitt auf dem Titelblatte der Beschreibung zeigt den Papst umgeben von Cardinälen und andern Geistlichen. In der Mitte des Halbkreises brennt ein Feuer, welches von andern Personen, darunter Luther als Mönch, geschürt zu werden scheint. Der Inhalt des Spieles selbst ist in Kürze folgender:

Zuerst erscheint in dem Kreise der geistlichen Würden-

träger ein Mann, welcher Reuchlin darstellt. Das Feuer in der Mitte des Halbkreises glimmt nur schwach und ist von Asche überdeckt. Da entfernt Reuchlin mit einem Stecken etwas von der Asche, so daß die Glut darunter mehr sichtbar wird. Darauf kommt Erasmus von Rotterdam. Da dieser, heißt es in der Schrift, „den Bischöfen wol verwandt war“, wollte er „die Sache Christi nicht ernst angreifen, rieth beiden Parteien und widerrieth“ 2c., und wurde von den Cardinälen, die ihn gern als Verfechter ihrer Sache hatten, in großen Ehren gehalten. Danach kam Hutten, hielt sehr zornige Reden gegen die Versammlung, nannte den Papst den Antichrist u. s. w., schürte darauf das Feuer dermaßen, daß die Glut und Hitze größer wurde. Aber im großen Zorn seiner Rede fiel er todt zur Erde, worüber die Versammlung sehr erfreut war. Zuletzt „ging in den Saal einer in einem Narren-Kleid, nämlich einer Mönchskutte, den man den Luther nennet“. Dieser brachte noch Holz herbei, warf es in die Glut und erregte damit ein heftiges Feuer, das nicht nur den Saal, sondern die ganze Welt erleuchtete. „Und damit stahl sich dieser wunderbarlich Münch aus dem Saal“. Hierauf folgte nun eine Unterredung des Papstes mit den Cardinälen, die damit schließt, daß der Papst, um das Feuer zu dämpfen, dasselbe als Teufelswerk zu beschwören sucht, denjenigen verflucht, der es angezündet u. s. w. Da aber das Alles nichts fruchtete, wurde der Papst so zornig, daß er seinen Geist aufgab. „Derhalben nach Vollendung dieses Spiels ist jedermann zu Gelächter beweget worden“.

In einem andern Berichte wird ein Spiel ganz ähnlichen Inhalts als Pantomime geschildert. Nach der davon gegebenen Beschreibung wäre dieselbe nur in einem Punkt von dem erstern Spiel abgewichen. Nach Reuchlin und Erasmus von Rotterdam wäre sogleich Luther erschienen,

wodurch also Hutten wegfiele. Dagegen, heißt es, sei nach Luther „ein Kriegsheld in kaiserlichem Schmuck“ erschienen, der mit dem Schwert in den brennenden Holzstoß schlug, wodurch die Flammen aber noch gewaltiger geworden seien, worauf der Bezeichnete sich zornig wieder entfernt habe. „Ein Jeder begriff, daß dieser Held den Kaiser Karl selbst bedeutete“. Ob es sich nun bei diesen beiden Beschreibungen um ein und dasselbe Spiel handelte, oder ob jene angebliche Pantomime erst jener dramatisch-symbolischen Darstellung nachgebildet wurde, möge dahin gestellt bleiben*.

Wie man gleich in der ersten Zeit der Reformation die großen Vorgänge, welche Aller Gemüther bewegten, die Ereignisse des Tages in ganz realistischer Darstellung auf das Schaugerüst brachte, haben wir schon bei den ersten Schweizer Fastnachtspielen des Niclaus Manuel erfahren. Auch noch in weiter vorgeschrittener Zeit, als bereits die Dramatisirung biblischer Stoffe vorwiegend das neue Schauspiel beherrschte, kommen doch noch vereinzelte Dichtungen vor, in welchen die dramatische Form wohl zur schärfsten Satire gegen das Papstthum benutzt wurde, aber in so kühnen symbolischen Darstellungen, daß wir dabei kaum an einen theatralischen Zweck denken können.

Die hervorragendste Dichtung dieser Art ist „Der neue deutsch Bileamsesel“. Weder von diesem Stücke, noch von einem zweiten politisch-satirischen Schauspiel, unter dem Titel

---

* Die Pantomime wird von Gottsched (im 2. Theil des „Nöthigen Vorrath“) mit dem Hinweis auf ein im Jahre 1664 erschienenes Buch des Jesuiten Masenius erwähnt und soll vor dem Kaiser Karl V. dargestellt worden sein. Wo? ist nicht gesagt. Dadurch würde die Deutung des oben beschriebenen Kriegshelden noch unwahrscheinlicher sein, und beruht die Angabe sehr wahrscheinlich auf einer Verwechselung mit Hutten. Was es mit dem „Saal zu Paris“ für eine Bewandtniß hat, bleibt gleichfalls zu errathen übrig

„Ein frischer Combißt“, kennen wir die Verfasser, noch wissen wir genau, in welcher Zeit sie erschienen sind; doch werden sie ungefähr in dem Zeitraum von 1524—1540 entstanden sein.

Dem „deutsch Bileams Esel“ ist ein Gedicht, überschrieben: „Manes Huttenii an die Teutschen“ angehängt. Wahrscheinlich erschien die Dichtung zuerst beim Ausbruch eines der Kriege gegen Frankreich, vielleicht um 1527*. Viel später kann es nicht entstanden sein, da in dem Epilog der Manen Huttens noch der Kaiser Karl zum Schutze der reformatorischen Bewegung aufgerufen wird:

Darum all Fürsten ich vermahn,
Den edlen Carolum voran ꝛc.

In der gewaltsamen Symbolik dieses Spiels ist die Hauptperson der Esel oder die „Eselin“, auf welcher Christus in Jerusalem eingezogen, welcher aber außerdem eine Personifizirung Deutschlands bedeutet, die verwandelte Germania, welche vom Papst zu Schanden geritten werden soll, schließlich aber durch Christus und seine Jünger befreit wird. Daß die Eselin als dramatische Person agirt, sogar einige lange Reden hält, beweist schon hinlänglich, daß von einem theatralischen Zweck des wunderlichen Spiels keine Rede sein kann**. Trotzdem ist die dramatische Form — selbst in der Act- und Scenentheilung — durchaus festgehalten. Als am Schlusse der Papst wieder den Esel reitet, während von der

* Gödeke in seiner Ausgabe des „Gengenbach“ vermuthet, daß es sich um ein älteres Stück handle, welches um die Zeit des Tridentiner Concils (1545) einer neuen Bearbeitung unterzogen sei.

** Der Verfasser kannte noch nicht Shakespeare's „Sommernachtstraum“, wo bei der Aufführung von Pyramus und Thysbe auf des Theseus Frage: „ob wohl der Löwe auch sprechen werde?“ Demetrius antwortet: „Warum sollt es ein Löwe nicht können, da so viele Esel es thun“.

andern Seite Christus und die Jünger mit einem Heere heranziehn, um die Feinde zu schlagen und den Esel zu befreien, wird der Esel gegen den Papst störrisch:

Papst.

Der Esel will nit fort mehr gahn,
Er hat noch nie so scheu gethan.

Eselin.

Ich werd dich nicht fort tragen mehr,
Da vorn kumpt mein Erlöser her.

Paulus.

Her her, lieben Brüder, her!

Papst.

O weh, das ist eine böse Mähr.

Die Feinde werden geschlagen, was man nur durch die folgenden Worte des Paulus erfährt:

All über den Felsen hinab,
Daß man nit seh mehr Stüb und Stab.

Christus gebietet dann der befreiten Germania, die Eselshaut abzulegen, und wieder Menschensinn zu haben. Dann spricht Germania eine Danksagung zu Gott, worauf der Epilog das Stück beschließt.

In dem andern Stück, betitelt: „Ein frischer Combißt, vom Papst und den Seinen etwan über Teutschland eingesalzen“, sind die Vorgänge durchaus realistisch behandelt, und so undramatisch auch das Ganze ist, so kann doch bei diesem die Möglichkeit einer theatralischen Aufführung nicht unbedingt ausgeschlossen werden. Daß der Verfasser an die Aufführung dachte, kann man schon daraus entnehmen, daß in den Prologen zu dem Spiel (sie werden von einem Narren, ein paar Edelknaben und vom Herold gesprochen) die übliche Ermahnung an die Zuschauer, „drum schweiget still“ mehrmals wiederholt wird.

Der Papst hat allerlei Fürsten und Kriegsvolk zusammengerufen, angeblich „um dem Türken zu wehren", in Wahrheit aber, um — wie man vermuthet — über Deutschland herzufallen, denn

Die Lutherischen Hausen groß,
Die thun ihm mehr denn Türken Stoß.

Der erste Act enthält nur verschiedene Gespräche zwischen Bauern mit Pfaffen und Bürgern. Der zweite Act versetzt uns dann in die große Versammlung, die der Papst berufen hat. Der Kanzler ermahnt erst Alle zu strengster Verschwiegenheit über das was hier verhandelt wird und schließt:

Wer nit hrein hört, der bleibe draus.

Nach einer langen Rede des Papstes, in welcher er die Hilfe der Fürsten gegen die zunehmende Gefahr der Reformation anspricht, folgt die zweite Scene, in welcher der Kanzler Einen nach dem Andern befragt, von Jedem aber abschlägig beschieden wird: erst vom Kaiser, welcher wohl bereit ist, gegen die Türken in den Krieg zu ziehn, aber sein Land in Frieden halten will; dann folgt „teutscher Herzog", dann „welscher Herzog", dann auch der Eidgenoß* und der „Kriegsmann". Nachdem so alle Bemühungen des Kanzlers sich als vergeblich erwiesen, folgt noch (als letzter Act) eine kurze Scene, die wohl bemerkt zu werden verdient. Civis (als der Vertreter des Bürgerthums) beschließt, den „Hessen" aufzusuchen, weil der Alles so wohl anrichte. Da kommt auch gleich der „Heß" (als der Reformationsfürst) herbei, sagt dem Civis, er möge nur zu ihm kommen „gen Hoff", da wolle er seine Meinung hören. Danach beschließt

* Diese Mitwirkung des Eidgenossen läßt allerdings auf den Schweizer Ursprung schließen. Ob aber das ursprüngliche, hier nur in neuerer Bearbeitung (etwa um 1540) vorliegende Stück bis auf Gengenbach (wie Gödeke meint) zurückzuführen sei, ist doch sehr fraglich.

der Ehrenhold das Stück, indem er constatirt, daß die bösen Anschläge zu Schanden geworden, daß der „Gumbißt" (Kohl) wieder vom Feuer genommen sei.

Gerade das gänzlich Untheatralische der beiden hier besprochenen Komödien, namentlich des „Bileams-Esel", beweist, welche große Bedeutung und Popularität das dramatische Wort in dieser Zeit erlangt hatte, indem man selbst die unmöglichsten Dinge doch wenigstens in die dramatische Form zu zwängen bemüht war.

Eine ganz andere Bedeutung aber für das lebendige Schauspiel hatten jene Stücke, in denen die allgemein moralisirende Tendenz durch Hilfe allegorischer Gestalten zum Ausdruck kam. Die sogenannten „Moralitäten", welche in Frankreich entstanden und welche besonders in England eine große Ausbreitung erlangten, hatten sich in Deutschland nicht in gleicher Weise wie in jenen Ländern entwickelt. Allerdings hatten sich auch bei uns schon frühzeitig in die Mysterien und später in die Schauspiele der Reformationszeit vereinzelte Allegorien eingemischt, welche moralische Begriffe zu personifiziren hatten, und als solche Figuren die anschaulichen Motive für die Handlung bildeten. Schon die Engel und Teufel waren eigentlich diesen Allegorien beizuzählen, und zu ihnen gesellten sich zuweilen noch die Personifizirungen verschiedener Tugenden. Aber zu einer solchen Herrschaft, wie in England noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die moralities oder moral plays gelangten, konnte es bei uns diese unerquickliche und undramatische Richtung des Schauspiels nicht bringen. Erst um 1540 kamen bei uns ein paar derartige Schauspiele in Aufnahme, und zu diesen war die Anregung durch ein englisches moral play gegeben.

Charakteristisch ist dieser Fall noch dadurch, daß die beiden bedeutendsten Beispiele dieser Gattung lateinisch

geschriebene Schauspiele niederländischer Dichter waren, und daß diese Stücke erst aus den lateinischen Schulkomödien für das deutsche Schauspiel bearbeitet wurden. Nur wegen dieses letztern Umstandes, und wegen des Einflusses, den sie zum Theil auf das deutsche Volksschauspiel gewannen, haben diese lateinischen Stücke ihren Platz in der Geschichte des deutschen Theaters zu beanspruchen. Die beiden Schauspiele sind: Der „Homulus“ von Diesthemius und der „Hecastus“ von Macropedius.

Ehe „Homulus“ sich in Köln in deutscher Sprache verständlich machen konnte, hatte er sich den Weg durch drei andere Sprachen zu bahnen. Das ursprüngliche (englische) Original ist das moral play „Everyman“, aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, und es war dies in der That die bedeutendste und epochemachendste Moralität des englischen Theaters. Die Hauptfigur des Stückes, Everyman (d. h. Jedweder oder Jedermann), bedeutet den Menschen im Allgemeinen, wie er durch die Sünde und durch die Gefahren und Versuchungen des Lebens schließlich durch die Erkenntniß Gottes zur Seligkeit gelangt. Dieser menschliche Lebenslauf ist mit Hilfe einer langen Reihe allegorischer Gestalten vorgeführt, welche die verschiedenen moralischen Begriffe, Leidenschaften, Laster und Tugenden zu personifiziren haben. Der niederländische Dichter ist von jenem englischen Original mehrfach abgewichen; aber in der lateinischen Ausgabe, welche wieder erst eine Uebersetzung aus dem Niederländischen war, ist auf das englische Stück ausdrücklich hingewiesen, denn in einem vorgedruckten Distichon wird u. A. bemerkt, daß der ehemalige Quilibet (nämlich Everyman), jetzt Homulus sei. Die bedeutende Erweiterung des englischen Stückes besteht u. A. auch in jenen Scenen, in welchen die Mutter Maria und Christus selbst erscheinen. Ebenso gehören auch die Teufel Larvicola und Crambarabus dem lateinischen Ueber-

setzer, noch wahrscheinlicher auch dem niederländischen Original des Diesthemius an.

Der Kölner Buchdrucker Jaspar von Gennep, welcher 1536 auch das lateinische Original gedruckt hatte, fühlte sich dadurch veranlaßt, eine deutsche Bearbeitung desselben zu unternehmen, welche denn auch in Köln 1539 öffentlich aufgeführt wurde. Danach versah er das Stück nochmals mit mehreren Zuthaten, die er ganz naiv andern Schauspielen entnahm, u. A. auch dem mittlerweile erschienenen „Hecastus", und gab so das Stück zunächst unter dem Titel „Der Sünden Lohn („Loin") ist der Tod" heraus. Wie schon die in das ursprüngliche Original eingefügten Scenen des Mariencultus darthun, ist dies Diesthemius-Jaspar'sche Stück nicht in reformatorischem Sinne geschrieben; manche Stellen darin, namentlich eine Anspielung auf den „neuen Pastor" scheinen sogar ausdrücklich gegen die neue Lehre gerichtet zu sein. Eine Darlegung der Hauptzüge der Handlung möge einen ungefähren Begriff von dem seltsamen allegorischen Potpourri geben:

Homulus wird zunächst vorgeführt, wie er mit seinen Genossen (darunter auch ein Frauenzimmer Melusina) lustig und ohne Gottesfurcht lebt. Ein Klausner oder „Waldbruder" kommt dazu, um ihn zu warnen; aber er verlacht dessen Worte und Rathschläge. Nach dieser Scenenreihe erscheint Gott und befiehlt einem Engel, dem Homulus ein deutliches Warnungszeichen zu ertheilen. Nachdem der Engel gesprochen, heißt es: „Hier stoßt der Engel Homulum," — worauf Dieser spricht:

Ach Jammer, über Jammer groß,
Woher kommt mir der harte Stoß.
Ein Beul hab ich an meiner Seit,
Daran ich große Schmerzen leid.

Nach diesem durch den Engel empfangenen handgreif-

lichen Monitum macht ihm sein Zustand so große Sorge, daß er zum Doctor schickt. Dieser findet denn auch des Homulus Puls so bedenklich, daß er ihm kein langes Leben mehr in Aussicht stellt. Nun kommt der Waldbruder wieder, und findet jetzt bei dem geknufften Sünder ein williges Ohr. Nachdem er aber gelobt hat, sich zu bessern, kommen seine frühern Genossen wieder, und mit ihnen wendet er sich auch aufs neue dem frühern Leben zu. Danach erscheint nun wieder Gott und fordert nunmehr den Tod auf, sich zu Homulus zu begeben und ihn zu der großen Reise aufzufordern. (Das englische moral play beginnt hiermit erst.) Nach einem langen Gespräch zwischen Homulus und Tod ist der Erstere sehr gebeugt, und sucht nun seine Genossen auf um sie zu bitten, ihn auf jener weiten „Reise" zu begleiten. Alle versprechen ihm anfangs, daß sie nimmermehr von ihm weichen würden; da sie aber zuletzt hören, was es mit dieser Reise für eine Bewandtniß hat, weichen sie zurück und verlassen ihn: erst seine Genossen Hans, Jörgen, Peter, dann auch seine Vettern Gerhardt und Dietrich. Der Erstere sagt:

Es ist mir noch nicht gelegen, mitzugahn,
Ich fürcht wir würden nit mit Ehren bestahn.

Nun wendet sich Homulus zu den verschiedenen allegorischen Personen; zunächst an „Reichthum", welcher aber gleichfalls ihn verläßt, und zwar unter Assistenz des Weibes von Homulus. Der Tod kommt nun mit einer dringenden Ermahnung und Homulus klagt ihm seine übeln Erfahrungen. Da tritt Moses hinzu und schärft ihm die zehn Gebote ein, examinirt darauf die Sünde, wie sich Homulus benommen habe. In seiner Verzweifelung ruft nun Homulus die Tugend (Dügde oder Dügt) an. Diese aber antwortet ihm, sie sei durch seine Schuld sehr elend, krank und mißgestaltet. Aber sie habe eine Schwester, welche

Bekenntniß heißt, und Diese würde ihm helfen. Bekenntniß verweist ihn wieder zur Beichte, welche ebenfalls in Person erscheint. Und nun geschieht die Glorificirung des Mariencultus, indem nach Vermittelung der Beichte sich Maria bei ihrem göttlichen Sohn für Homulus verwendet. Nach der Zusage Jesu kommt der höllische Bote Larvicola und beschwert sich bei Gott über diese unangenehme Wendung, was aber natürlich fruchtlos bleibt. Damit ist jedoch Homulus noch nicht am Ende angelangt. Denn nun werden nochmals die Allegorien vorgeführt: Reichthum, Starkheit, Schönheit, Verstand, und sogar die Fünf Sinne (wie im englischen moral play). Alle verlassen ihn jetzt und da der Tod wieder an ihn herantritt, spricht Bekenntniß dem Sterbenden ein Gebet vor, das er nachsprechen solle. Er versucht es, verliert aber dabei die Sprache, worauf nun Bekenntniß die Tugend auffordert, in seinem Namen das Gebet zu sprechen. Nach dieser ganz sinnreichen Wendung (übrigens ein späterer Zusatz Jaspars) endet das Stück mit ein paar Reden der Tugend und Bekenntniß*.

Es möge hier noch bemerkt sein, daß das Stück keine Acttheilung hat, und daß die, wie man aus obiger Skizze ersehn wird, ziemlich wechselvolle Handlung ohne Unterbrechung bis zum Schlusse fortgeht. Uebrigens muß man dabei dem Kölner Buchdrucker zugestehn, daß trotz dieses Zusammenhäufens von Figuren und Scenen aus mehreren Stücken diese ausschweifende Allegorie im Ganzen doch mehr Fluß und Einheitlichkeit hat, als die meisten Schauspiele jener Zeit. Allerdings kommt es dem Stücke zu Gute, daß die ganze Allegorie sich auf einem neutralen Boden abspielt, daß also eine Vorstellung vom Wechsel der Oertlichkeiten

* In einer spätern Ausgabe von 1554 folgt auf diesen Schluß noch ein sehr langer Appendix mit kirchlichen Gesängen und Gebeten.

hier gar nicht gefordert war, und daß für die im Himmel und in der Hölle spielenden Scenen jedenfalls noch die alte dreitheilige Mysterienbühne gute Dienste leistete.

Trotzdem bleibt es erstaunlich, wie eine solche Anhäufung von Allegorien das Volk unterhalten, wie man einer derartigen aus lauter Abstractionen componirten Handlung mit Verständniß folgen und sogar Gefallen daran finden konnte. Daß dies aber der Fall war, zeigen nicht nur die vielen wiederholten Ausgaben dieses Stückes, sondern auch die mannigfachen Nachahmungen desselben *. In einer Kölner Komödie „Joseph" wird vom Verfasser darauf hingewiesen, daß er diese Uebersetzung unternommen habe, „weil der Homulus so viel Eifer und Fleiß unterm Volke gefunden". Und der Einfluß, den die Moralität auch auf andere in Köln zur Aufführung gebrachte Stücke geübt hatte, zeigt sich sogar in einem Kölner Fastnachtsspiel vom Jahre 1552, in welchem wir allegorischen Figuren, wie Veritas, Felicitas 2c. begegnen; und auch der aus Gengenbachs „Zehn Altern" von Jasper wieder erweckte „Waldbruder" hatte immer wieder seine Weisheit an den Mann zu bringen.

Die zweite der beiden Haupt-Moralitäten, der in der leitenden Idee dem Homulus durchaus verwandte „Hecastus" von Macropedius (mit eigentlichem Namen Lankveld), wurde gleichfalls aus den Niederlanden importirt und erst aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen. „Hecastus" ist an sich keineswegs unbedeutender, als „Homulus", hatte

* Die spätern Ausgaben des Stückes, die meisten wieder unter dem ursprünglichen Titel „Homulus", sind sehr zahlreich und wurden — mit mehr oder weniger Abweichungen — bis über die Mitte des folgenden Jahrhunderts wiederholt. Der Idee nach verwandt, wenn auch selbständig in der Ausführung, sind u. A. der „Peccator conversus", und der „Miles christianus", sowie Dedekinds „Christlicher Ritter" (1590).

aber doch nicht den großen Einfluß erlangen können wie dieser. Nur in der deutschen Bearbeitung durch Hans Sachs hat er weitere Verbreitung, sowohl in Deutschland wie in der Schweiz gefunden, und wir wissen von Aufführungen desselben in Basel wie auch in sächsischen Städten und selbst in Königsberg in Preußen. Hans Sachs, nach seiner Gewohnheit Alles sehr deutlich zu bezeichnen, hatte dem Titel Hecastus noch die Bezeichnung des „reichen sterbenden Menschen" beigefügt und das Original mit einigen Aenderungen und Zuthaten versehn, welche jedoch das Ganze nur wenig alteriren. Fast gleichzeitig mit dem Hans Sachs'schen Hecastus erschien ebenfalls in Nürnberg eine Uebersetzung von Rappold (1552), welche mit Hans Sachs fast durchgehends übereinstimmt. Spätere Uebersetzungen des lateinischen Hecastus erschienen noch: von Cyriacus Spangenberg von Eisleben (1564), von Rebenstock in Frankfurt a. M. (1568) und von Schreckenberger in Straßburg (1589). Es ist anzunehmen, daß auch diese in den genannten Städten zur Aufführung gekommen sind. Daß neben den deutschen Aufführungen auch das lateinische Original dargestellt wurde, meist von Schülern, haben wir schon in Nürnberg erfahren.

Wenn auch die Idee im Hecastus im Allgemeinen dieselbe ist, wie im Homulus, so unterscheidet er sich von seinem Vorgänger dadurch, daß die im Homulus so übermäßig angehäuften Allegorien hier durch eine mehr realistische Handlung ersetzt sind. Vor Allem tritt die Familie des „reichen Mannes" sehr in den Vordergrund. Daneben spielen der Tod und der Teufel ihre wichtige Rolle, und von den sonstigen allegorischen Figuren sind nur die „Tugend" und der „Glaube" geblieben, durch deren Hilfe schließlich die Seele des Gestorbenen dem Teufel entrissen wird.

Fünftes Capitel.

Das evangelische Schul- und Volksschauspiel in Sachsen.

Nachdem die Schweiz mit dem von der Reformationsbewegung ganz und gar erfüllten Volksschauspiel allen deutschen Landestheilen mit Sturmschritt vorausgeeilt war, fand die dramatische Reformationsdichtung in Sachsen im südwestlichen Deutschland wie auch in den Städten Augsburg und Nürnberg gleichzeitige Ausbreitung. Auf dem eigentlich heimathlichen Boden der Reformation in Sachsen, waren fast ausschließlich Theologen und Schullehrer aufs eifrigste bestrebt, auch das Schauspiel als Mittel zu benutzen, um die große Masse des Volkes für die Kirchenreinigung zu begeistern. Luthers eigene schriftstellerische Thätigkeit hatte zunächst dem Bücherdruck eine rapid gesteigerte Ausdehnung gegeben*. In dem einen Jahre 1523

* Leop. v. Ranke (Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation) gibt nach Panzers Annalen eine Uebersicht von der schnellen Steigerung in der Zahl der Bücher und Druckschriften. Im Jahre 1513 waren deren im Ganzen 35 erschienen, im Jahre 1518 das Doppelte, und im Jahre 1520 bereits 208.

waren von den in Deutschland erschienenen circa 500 Druckschriften von Luther allein 183 ausgegangen! Die Lebhaftigkeit der in Druckschriften verbreiteten religiösen Polemik führte auch hier bald zu der eindringlichen Form der Dialoge.

Manche dieser in dramatischer Form geschriebenen Tendenzdichtungen waren denn auch mehr Streitschriften als wirkliche Schauspiele. Es gilt dies namentlich von der „Tragedia Johannis Huß auf dem unchristlichen Concil zu Costnitz“, welche 1537 in Wittenberg erschien, und als deren Verfasser Johannes Agricola von Eisleben bezeichnet wurde. In einer durch dies Schauspiel hervorgerufenen Gegenschrift — auch in der Form dramatischen Dialogs — begegnen sich nämlich Luther und Melanchthon, und Ersterer fragt: „Magister Philippe, habt ihr die neue Tragedia von Johann Hussen in Druck gegeben?“ Worauf Philippus erwidert: „Ich höre sagen, es habs Magister Agricola von Eisleben gethan.“ Und in derselben Schrift sagt der Verfasser u. A.: es sei ihm mitgetheilt worden, daß diese Tragedia von Huß oft in Torgau „öffentlich gespielt“ worden sei, welches er aber nicht glauben könne; erstens, da der Verfasser selbst nichts davon sagt, und dann auch wegen der darin enthaltenen Angriffe „gegen so viele hohe Herren“. Mehr aber noch muß die ganze Form dieser angeblichen Tragödie entschiedene Zweifel gegen eine stattgehabte Aufführung erregen. Nur ein paar Stellen aus dem Stücke mögen von dem dramatischen Charakter der „Tragödie“ einen Begriff geben.

Unter den 38 Personen des in fünf Acte getheilten, aber verhältnißmäßig kurzen Spiels, befinden sich: der Papst, König, Patriarch von Constantinopel, der Cardinal von Florenz, elf Bischöfe, der Pfalzgraf, Burggraf von Nürnberg, Pfaffen, Mönche 2c. — Im dritten Act, bei Berathung der Cardinäle, spricht der Cardinal von Florenz seine Meinung

dahin aus: Man möge Huß wegen seiner Beredsamkeit gar nicht zu Worte kommen lassen und ihn unverhört verurtheilen. Nach dieser Rede heißt es: „Als solches der Notarius Petrus höret, soll er von Stund an aus dem Pallatio laufen und solchs dem König ansagen“ u. s. w. Actus quintus beginnt mit folgender Vorschrift: „Der Landonensis Bischof soll den folgenden Sermon auf der Kanzel thun. So er aber zu lang wäre, so mag man ein kurz Argument daraus begreifen.“

Hiernach folgt der „Sermon“ in Prosa, sechs Druckseiten lang. Als Huß zu sprechen versucht, heißt es:

„Da sollen die Cardinäle und Bischöfe allzumal die Köpfe schütteln und schreien du Ketzer, schweig stille. Alsdann soll Johann Huß auf seine Knie fallen, und mit aufgehobenen Händen zu Gott also beten: . .“ Nach dem letzten Gebet heißt es kurz: „Nach solchem wird er hinausgeführt und verbrannt.“ Dann hält „der Prophet“ eine zornige Ansprache wegen der Unthat, und ein langer Epilog beschließt das Ganze.

Daß der Verfasser wirklich eine Aufführung im Auge gehabt, geht u. A. aus der oben hervorgehobenen Anweisung wegen des „Sermons“ hervor. Man wird aber nach diesen Mittheilungen dem Verfasser der gegen die Tragödie gerichteten Schrift „Ein heimlich Gespräch 2c.“ beistimmen, wenn er den Philippus darüber sagen läßt: „sie ist einer rechten Tragedia gleich so ähnlich, als ein Rab einem Schwan.“

Eine volle und durchgängige Rücksichtnahme auf die theatralische Darstellung erkennen wir hingegen in den Schauspielen eines Dichters, welcher unter allen sächsischen Schul- und Reformationsdramatikern als der fruchtbarste zu bezeichnen ist. Joachim Greff aus Zwickau, welcher 1528 in Wittenberg studirt hatte, dann in Halle, Magde-

burg und Dessau als Schulmeister fungirte, hatte zunächst sich einige Kenntniß des Dramatischen durch Uebersetzungen des Terenz und Plautus verschafft. Sonderlich viel hatte er freilich von seinen Vorbildern nicht profitirt; er gab sich auch keine Mühe, sie nachzuahmen, besonders da er ganz und gar Tendenzdichter im Sinne der Reformation war. Diese Tendenz wird besonders stark noch in seinen charakteristischen Vorreden und Widmungen hervorgehoben. So sagt er in seiner Widmung zum „Lazarus" u. A.: Wie sich jetzt kein Mensch mehr entschuldigen könne, daß ihm Gottes Wille nicht bekannt sei, indem das heilige Gotteswort nunmehr über die zwanzig Jahre uns wieder erschienen und geleuchtet, und uns „unsere geistliche Sünde uud Lästerung Gottes, die wir von Anfang der Welt, sonderlich unter dem Papstthum getrieben", vor Augen gestellt habe. Den gläubigen evangelischen Christen aber wolle er durch die Geschichte von Lazarus und von seiner Auferweckung durch Christum die uns selbst zu Theil werdende Auferweckung am jüngsten Tage zu Gemüth führen. Alle Menschen aber, welche seinen Lazarus lesen „oder agiren sehn", will er ermahnen, daß sie nicht allein der bloßen Action wahrnehmen und diese auf sich beruhen lassen, sondern daß sie Gott bitten, „daß auch endlich die That und Folge dieser Action, welcher Lazarus nur eine Figur gewesen, schier einmal heut oder morgen mit Gnaden komme, damit doch allen Spöttern dieses Artikels das Maul gestopfet werde."

Auch bei der Action „aus dem Evangelisten Lucä", welche den Bürgermeistern der Stadt Leipzig gewidmet ist, hebt er in der Dedication hervor, daß unter der Austreibung der Wechsler aus dem Tempel nichts anders zu verstehen sei, als der Fall des Papstthums, dessen Händler man nun Gott sei Dank auch aus der lieben Stadt Leipzig ver-

trieben habe. Aber noch einmal, und in fast humoristischer Weise wird dies Thema in einer Anmerkung für die „Actores" berührt. Nachdem das sehr große Personal für die Action aufgeführt ist, antwortet der Verfasser auf die wegen der so großen Personenzahl sich etwa erhebenden Bedenken, indem er auseinandersetzt, warum er gerade so viel und nicht weniger Personen gebraucht habe, und fährt dann fort: „Zwar mag man wohl das ganze geistliche Geschwirm, Papst, Cardinäle, Bischöfe, mit allen beschornen Hofgesinde anstatt der Verkäufer und Wechsler einführen; da dann der Eine einen Sprengkessel, der Andere ein Rauchfaß, der Dritte etwas Anders in Händen haben soll, alles solche Instrumente, die zu ihrem Handwerk, zu ihrem Papstthum und Götzendienst gehören."

Mit dieser so entschieden ausgesprochenen Tendenz unsers pädagogischen Reformationsdichters vermag nun freilich sein dramatisches Genie durchaus nicht Schritt zu halten. Unter allen seinen Schauspielen, welche in den Zeitraum von 1534 bis 1546 fallen, ist nur Eines, welches als dramatische Dichtung Anspruch auf Beachtung hat, und dies ist eine Bearbeitung aus dem Lateinischen. Ueberall aber ist sein Bemühen ersichtlich, den Bedürfnissen und Erfordernissen der theatralischen Darstellung gerecht zu werden, und seine darauf hin gerichtete Sorgfalt nimmt sich in Verbindung mit der noch großen Unbehilflichkeit oft komisch genug aus. Ueber sein erstes Stück „Vom Patriarchen Jakob" ꝛc. ist in der Beziehung nichts Bemerkenswerthes zu sagen. Die drei ersten Acte — Greff hat bereits in allen seinen Stücken von der Theilung der Handlung in Acte Gebrauch gemacht — enthalten die Scenen zwischen Jakob und seinen Söhnen, Josephs Träume und seine Bevorzugung, der Neid der Brüder und ihr Verbrechen gegen ihn. Im vierten Acte erscheint Joseph am Hofe Pharao's und hier sind die Scenen zwischen

ihm und dem Weibe Potiphars* in der damaligen naiven Weise ausgeführt. In der letzten Scene des Schauspiels erscheint auch Gott, und der Schluß möge hier als Dialogprobe dienen:

Jakob.
O Gott mein Herr, sieh oben herab,
Laß dir gefällig sein die Gab,
Die ich dir hie auf deim Altar
Aus Grund meins Herzens opfer dar.

Deus.
Jakob, Jakob, sage ich dir.

Jakob.
Hie bin ich Herr, was wiltu mir?

Deus.
Zeuch hin wol in Egypten Land,
Will dich geleiten durch meine Hand,
Ich bin der Herr ....
ꝛc. ꝛc.

(Nachdem Gott wieder verschwunden ist, wendet sich Jakob zu Juda.)

Jakob.
Nu laßt uns auf und bald darvon,
Auf daß ich sehe mein liebsten Sohn.
Lauf du zuvor und zeigs ihm an,
Und sag, daß wir jetzt kommen schon.
— — — — — —
Nu schickt euch, schickt euch immer fort.
Vorwahr, sieh nun, er kommt jetzt dort.

(Mit dem Wiedersehn Josephs und ein paar kurzen Wechselreden endet dann das Stück.)

* Greff hat ihr den Namen Mecha gegeben, und im Personenverzeichniß sind Potiphar und sein Weib seltsamer Weise so bezeichnet:
Potiphar Eunuchus.
Mecha, Uxor Potipharis.

Das folgende Greff'sche Stück „Judith" (1536) wird erst im vierten Acte etwas interessanter. In der ersten Scene desselben zieht Judith von Israel aus, sich mit Lebensmitteln versorgend, und ihre Dienerin Abra mit sich nehmend. In der folgenden Scene erscheint sie im Lager des Holofernes und wird dort angehalten:

Aman.

Wo naus, wo naus, hör' Fräulein fein,
Wann kümpstu her, wo soll die Reis hin sein?

Judith.

Ach Freund, ein Ebreisch Weib ich bin,
Und bin geflohen dort von jn (ihnen)
Denn ich weiß gewiß und vorwahr,
Daß sie in euer Händ komm zwar,
Darumb daß sie haben euch veracht
Und sich nicht willig ergeben eurer Macht.
Darum hab ich mir fürgenommen,
Zu dem Fürsten Holofernes zu kommen,
Daß ich ihm ihre Heimlichkeit
Offenbart und sagt ihm Bescheid,
Wie er sie leichtlich gewinnen möcht,
Daß er auch ein Mann dürft verlieren nicht.

Nun wird sie vor Holofernes geführt, dem sie ihre Absicht, Israel ihm zu überliefern, mittheilt. Nach einer langen Unterredung nimmt sie an dem großen Mahle Theil, das er bereiten läßt. Es wird dabei viel getrunken, und Judith trinkt dem Holofernes wiederholt zu, bis dieser gesteht:

Ich hab mehr getrunken, denn ich thu pflegen,
Ich will mich nur drauf schlafen legen.

Als Judith mit Abra allein ist, bereitet sie sich zu der That durch ein Gebet vor. Dann schlägt sie dem Holofernes das Haupt ab und befiehlt der Dienerin, es in einen Sack zu stecken. Darauf erscheint sie, noch in demselben Acte, wieder unter ihrem Volke, ihm das Gelingen der That zu

verkünden. Aus dem fünften Acte ist nur ein schöner Schlachtgesang Israels bemerkenswerth, welcher lautet:

Schlag todt, schlag todt, laß leben nicht,
Schlag todt, schlag todt den Bösewicht.

Unter dem Titel „Drei liebliche nützbarliche Historien der dreier Erzväter und Patriarchen Abrahams, Isaacs und Jacobs" hatte Greff drei an einander sich schließende Schauspiele geschrieben, von denen das dritte bereits erwähnt worden ist. Aus der ersten Historie von „Abraham" mögen hier einige komische Wunderlichkeiten erwähnt werden. In der ersten Scene, in welcher Gott, Abram, Sara u. A. erscheinen, bedeutet uns eine Vorbemerkung: „Hie wird Abraham nur Abram genannt, bis zu seiner Zeit hernach." Und später, in einer Scene des zweiten Actes, ehe Gott der Herr ihm die Geburt Isaacs voraussagt, spricht der Herr u. A. zu ihm:

Und du solt ein Vater werden
Vorwahr vieler Völker auf Erden,
Darum solt du nicht heißen mehr
Nicht soltu heißen Abram, sonder*
Abraham sol dein Namen sein,
So will ichs haben nach dem Willen mein.
(Hie wird Abram Abraham genent.)

In den nächsten Acten folgen: Die Geschichte Hagars und Ismaels in der Wüste, dann die Opferung Isaacs; und endlich (in einem sechsten Acte) wird die Werbung um Rebecca für Isaac dargestellt. In einem Epilog wird dann dem Publikum verkündet, daß es morgen und übermorgen die beiden andern Historien der Erzväter soll zu sehn bekommen. Ungewöhnlicher Weise ist bei diesem Spiele der Prolog- und

* Derartige Reime, wie hier: mehr und sonder, kommen in den Schauspielen jener Zeit häufig vor. Im Uebrigen mag der obige Satz als besonders gravirendes Beispiel dienen von der zuweilen abscheulichen Sprache unsers Dichters.

Epilogsprecher als „der Actor" bezeichnet. Unter diesem „Actor" war stets der Regisseur zu verstehn. So heißt es auch hier ausdrücklich in dem Personenverzeichniß: „Der Actor, welcher die Spiel pfleget anzurichten, auch welcher die Vorrede und den Beschluß recitiren soll."

Die Reihe der biblischen Historien Greffs wurde auch einmal durch eine weltliche Komödie unterbrochen, welche unter dem Titel „Mundus" die Geschichte des Aesop von dem Bauer mit seinem Sohne und dem Esel behandelt, den sie beide nach einander reiten, dann — als die Welt immer daran was auszusetzen hat — ihn gleichzeitig besteigen, endlich ihn ledig gehn lassen u. s. w. Von Interesse ist hier besonders die Einleitung zu dem Stücke durch den Narren, weil wir dadurch wieder über die Art der Darstellung Winke erhalten. Nachdem nämlich der Narr über alle Personen des Spiels sich ausgelassen hat, schließt er:

Da sein die Leute in unserm Spiel,
Unser ist neun, das sind nicht viel,
So ist das Spiel auch nicht sehr lang.
(Ad Personas) Nun gehet ihr wieder euren Gang,
Ein jeglicher gehe an sein Ort.
(Ad Spectatores) Liebe Herren ihr habt gehort,
Wer die Personen sein allda —
rc. rc.

Das bei weitem beste von den Schauspielen Greffs ist sein „Lazarus" (1545), der aber, wie schon bemerkt, nur eine Verdeutschung und theilweise Bearbeitung eines lateinischen Schauspiels von Johann Sapidus ist. Greff hatte aber, wie er selbst in einer Nachricht an den Leser mittheilt, das lateinische Original nicht nur ganz und gar beibehalten, d. h. „in deutsche Reime vertiert", sondern dasselbe auch an vielen Stellen durch Zusätze erweitert und einige Personen mehr dabei eingeführt. Die scenische Eintheilung des Stückes ist — wie in dieser Zeit schon bei den

meisten Schauspielen — eine fünfactige. Die ersten vier Acte behandeln die Geschichte von des Lazarus Krankheit, Tod und Begräbniß, während der verhältnißmäßig sehr lange fünfte Act erst Jesus und seine Jünger vorführt, und des Lazarus Auferweckung beschreibt. Bei den hier folgenden Auszügen achte man besonders auf die den Dialog begleitenden Anweisungen für das Spiel, welche ich zwischen den Dialog-Partien stets im Wortlaut wiedergebe.

Als Magdalena den von der Reise zurückgekehrten und erkrankten Lazarus sitzen sieht, ermuntert sie ihn, aufzustehn:

„Nu stehet Lazarus auf und versucht wie er gehen kann. Magdalena tritt zu ihm, will ihn führen am Arme; zu der spricht er“:

Geh du nur weg und laß mich sehn,
Ob ich auch alleine kann gehn.

— — — — —

Die Füß die Füß haben die Gicht,
Ich wollt wol gehn, ich vermags nicht.

Nu heißt er die Schwester zu ihm treten.

Komm her, meine liebe Schwester mein,
Komm an die linke Seite fein,
Leite mich so, daß ich nicht fall.

Magdalena.

Wolan mach dich fein keck ein mal,
Und tritt getrost auf deine Füß,
Ich will dich führen fein gewiß —

— — — — — —

„Nu gehet Lazarus ein wenig fein behend, darauf spricht sie“.

Sieh so, sieh so, das thät es ja,
Das war vorwahr ein Sprung, da da,
Laufst du doch schier schneller denn ich.

Lazarus.

Ich glaub Schwester, du vexirst mich.

Alle weitere Ermunterungen und Tröstungen Magdalenas helfen ihr nichts. Lazarus fällt einmal inmitten seiner Rede in Ohnmacht, wobei der gewissenhafte Autor ausdrücklich bemerkt, daß er in Unterbrechung des Satzes „den Reim nicht beschleußt". Indem sie endlich Lazarus in sein Haus führen, schließt der erste Act. — Der zweite Act beginnt mit einem Gespräch der Magdalena mit ihren beiden Mägden, in welchem auch auf Martha und deren treffliche Eigenschaften die Rede kommt, wie geschickt sie in allen Dingen sei, wie gut sie mit allen Leuten umzugehn, namentlich auch Kranke zu behandeln wisse, weshalb gerade jetzt Magdalena sich besonders nach ihr sehnt. In der zweiten Scene kommt Martha mit ihrer Dienerin vom Felde, und da sie von des Lazarus Krankheit noch nichts weiß, bekümmert sie sich sehr wegen seines langen Ausbleibens. Vielleicht, meint ihre Dienerin, sei der Herr wieder zum Meister, zu Jesus, gegangen, und halte sich dort so lange auf. Martha aber berichtet ihr darauf, daß der Meister sich jetzt wegen der Hohenpriester verborgen halten müsse u. s. w. Nachdem sie in Bethanien angelangt sind, folgt ein langes Gespräch zwischen den Pharisäern Nicodemus und Chamas, welches einige psychologisch feine Züge enthält. Hiernach sendet Martha den Knecht Philergus nach Jerusalem, um vom Doctor Hilfe zu schaffen und vom Apotheker Arznei zu holen. — Der dritte Act beginnt mit der Rückkehr des Philergus, der in einem sehr langen Gespräch mit Martha seinem Unmuth über die Doctoren Ausdruck gibt. Weil nun Philergus ohne eigentliche Hilfe wieder zurückgekehrt, so bringt er auch den „Thaler" wieder zurück, welchen ihm Martha für den Arzt mitgegeben. Des Philergus Bericht ist zuweilen wohl mit Humor gewürzt, ohne aber darin in den derben Ton der Fastnachtsspiele jener Zeit zu fallen. Hierauf kommt die Magd Rhode voll Schrecken herbei, um den Tod des Herrn

zu melden. Auch diese Scene ist vom Autor mit feinem Gefühl für das Psychologische und mit ausdrücklichem Bedacht auf die Darstellung durchgeführt. Nachdem Rhode berichtet, wie jämmerlich Maria weine, spricht Martha:

Und wenn ich mich gleich, lieber Gott,
Auch nu drüber härmet zu Tod,
Ich brächt ihn doch herwieder nicht,
Es ist darmit nicht ausgericht.

„Hie soll Martha ein wenig still schweigen, doch nicht weinen, darnach redet sie ferner".

Gott mein Herr, ich befehl ihn dir,
Kein Zweifel ist gar nicht in mir,
Hast ihn bereit beschicket fein.
An diesen Ort, da er soll sein.
Es jammert mich von Herzen zwar,
Ich hatt mein Herz so ganz und gar
Nächst Gott auf diesen Bruder gesetzt,
— — — — — —
Nu es hat mir nicht sollen glücken,
Möcht ich ihm noch die Augn zudrücken,
Das sollte mir doch noch lieb sein,
Wir gehn in ein betrübts Haus nein.

„Nu soll sie weinen, nu sie ins Haus hinein gehn".

Folgt ein Monolog des Philergus, worin er die Standhaftigkeit der Martha bewundert und den Tod des Lazarus beklagt. Dann kommen die zwei andern Knechte Malchus und Georgus, bei deren Auftritt bemerkt ist, daß sie „nach dem Meister Jesu" geschickt waren und nun von Jerusalem zurückkehren. Malchus raisonnirt über den Meister, daß er nicht gleich mitgekommen, da er doch in diesem Hause stets so hoch gehalten werde, „als ob ein Engel vom Himmel käm", und da er doch sonst bei ganz geringfügigen Anläßen und auch ganz unverhofft erschiene. Es knüpft sich hieran ein langes Gespräch, in welchem die Rede darauf kommt,

wie die Leute über Jesus denken und daß die Hohenpriester sich bereits verschworen haben, ihm das Leben zu nehmen. Malchus ist schon gewarnt worden und ist auch bereits vom Herrn abgefallen, während Georgus standhaft bleibt und ihn vertheidigt. Am Schlusse dieses (dreißig Druckseiten langen) Gesprächs heißt es: „Nu sind sie beide wiederum zu Haus kommen, —“ womit der Act schließt. — Der vierte Act wird ganz mit den Begräbniß-Ceremonien ausgefüllt, wobei u. A. Nicodemus seine Gebete nach der neuen Lehre des Herrn spricht und dadurch den Spott und den Haß des Chamus erregt. Ein langer Epilog schließt mit diesem Acte auch zugleich das Spiel des ersten Tages. — „Das ander Theil aus der Historien Lazari“ beginnt wiederum mit einem Prolog; dann folgen zwischen Christus und seinen Jüngern lange Unterredungen; Christus verkündet den Seinen den Tod des Lazarus und fordert sie auf, mit ihm zu gehn, denn er wolle ihn wieder auferstehn lassen. Nach weitern Gesprächen zu Bethanien, zwischen den Jüngern, wie auch zwischen Jesum und den Frauen u. s. w. endet der zweite Tag des Spiels mit der Erweckung Lazari und der Bekehrung des Chamus.

Wie viel unser Sächsischer Schulmeister beim „Lazarus“ ganz besonders hinsichtlich des scenischen Baues seinem lateinischen Vorbild verdankte, das wird uns recht überzeugend bei Betrachtung seines nächsten Stückes, welches ein Jahr später im Druck erschien, aber so weit gegen den „Lazarus“ zurücksteht, daß wir denselben Autor eigentlich nur an seiner eigenthümlichen Form der Bühnenanweisungen wiedererkennen. In dieser „schönen neuen Action auf das 18. und 19. Capitel des Evangelisten Luca gestellet“ sind in drei Acten die verschiedenen Momente aus dem Evangelium Lucas nach einander vorgeführt. Im ersten Acte sind nur die Worte „Lasset die Kindlein zu mir kommen“

in Action gesetzt, und zwar dürftig genug. Im zweiten Act ist die Episode von Zachäus dialogisirt; im dritten Act besteigt Christus den Esel, kommt vor Jerusalem, bei dessen Anblick er weint und den Fall der Stadt prophezeit; dann zieht er unter dem Hoseanna des Volkes in die Stadt ein, jagt mit sehr wenig Worten die Wechsler und Verkäufer aus dem Tempel u. s. w. Mit einem Gespräch zwischen Kaiphas und Annas, in welchem auf die beginnende Verschwörung gegen Christus hingewiesen wird, schließt diese Action.

Die Formlosigkeit und Dürftigkeit derselben beweist, daß unser Zwickauer Dichter — er selbst bezeichnete sich in den letztern Stücken als Schulmeister zu Dessau — trotz seiner Beschäftigung mit den lateinischen Klassikern im Verlauf der Jahre noch keine andern Begriffe von dramatischer Composition erlangt hat, als in seinen frühern Arbeiten. In dem zuletzt erwähnten Opus ist er sogar zu jener Art der alten Mysterien zurückgekehrt, in denen eine Reihe verschiedener Ereignisse, gerade wie man sie in den Evangelisten vorfand, hintereinander abgethan wurden. Wie aber Joachim Greef trotz gänzlicher Unkenntniß der dramatischen Haupterfordernisse fortwährend die theatralische Aufführung im Auge behielt, wird man schon gelegentlich der vom „Lazarus“ gegebenen Proben erkannt haben. Da ihm bei diesem Stücke u. A. auch die große Länge Bedenklichkeiten erregte, so theilte er dasselbe nicht nur für zwei Tage, sondern trug auch Sorge dafür, daß man es allenfalls auch an Einem Tage spielen könne. In einem Nachwort gab er darüber genaue Anweisungen, indem er für solchen Fall (und es war auch in der That in dieser Zusammenziehung gespielt worden) mit der Scene beginnen ließ, wo die beiden Knechte Malchus und Georgus von Jerusalem zurückkehren, also in der Mitte des dritten Actes. Damit aber das Publikum Abwechselung habe, räth er dazu, hie und da passende Ge-

sänge einzuschalten. Er beruft sich dabei auf die gute Sitte „in den alten Actionibus“, in denen man „zuweilen hat drein gesungen, derhalben daß das Volk ein wenig muntrer und lustiger wird, weiter zu hören.“ Das, meint er, möge man denn auch hier nicht unterlassen, besonders da wir Gottlob „der schönen geistlichen Psalmen und Gesänge viel haben.“ Von diesen Gesängen führt er denn eine ganze Reihe an, die man passend einschalten könne. Interessant ist ferner, wie sich Greff gewisse lange Unterredungen oder Selbstgespräche während der Wanderung vorstellte. So beginnt er im „Lazarus“ einen langen Monolog des Philergus mit der Bemerkung: „Dies Nachfolgende muß alles verstanden werden, als werds geredet auf dem Wege,“ — und am Schlusse dieses Monologs heißt es dann: „Nun ist er schier in Jerusalem.“ In seiner letzten „Action“ nimmt er ferner wiederholt darauf Bedacht, daß auch die Massen des Volkes angedeutet werden müßten. Gleich nach der Rede, mit welcher Christus das Spiel eröffnet, heißt es: „Hie siehet Christus die Leute mit Kindern zu ihm kommen, redet derhalben Petrum und Johannem an wie folget. Und man soll hie dies merken, daß man etzlich mehr Männer und Weiber (mutas personas) mit Kindern der Action zu gut haben soll, denn ohne Zweifel ists ein paar Volks allein nicht gewest.“ Und auch später, nachdem Christus wieder in den Tempel gegangen ist, merkt er an: „und hie kann man abermal mutas personas mehr haben, daß der Hauf als der größer sei.“

Die stete Fürsorge Greffs, wie auch anderer Dramatiker dieser Zeit: möglichst viele Personen in den Stücken zu beschäftigen, ist schon allein aus dem Umstand zu erklären, daß von „Schauspielern“ damals noch keine Rede war. Für die dilettirenden Darsteller aber war ein möglichst großes Personal nur erwünscht, auch mit Rücksicht darauf, daß diese

Schauspiele, welche ja einen entschieden pädagogischen Zweck hatten, auch zunächst von Schülern dargestellt wurden, und gewöhnlich erst danach dem öffentlichen Schauplatz anheimfielen, für welchen auch nur Bürger thätig waren. In diesen öffentlichen Aufführungen hatten dann gewöhnlich der Bürgermeister oder Magistrats- und andere Respectspersonen die Protection der Spiele zu übernehmen. Joachim Greff aber, dessen Stücke meist in Magdeburg, Halle, Wittenberg, wie auch an vielen andern Orten zur Aufführung kamen, ist der echte Repräsentant jener besonders in Sachsen florirenden Gattung des Schauspiels, in welchem die Zwecke und Mittel der Schulkomödie ausschließlich im reformatorischen Geiste verfolgt und angewendet wurden. Auch bezüglich der bei den Aufführungen eingelegten Gesänge hatte Greff in diesem Geiste zu wirken gesucht. So hatte er die „Erweckung des Lazarus" auch für sich besonders in einem großen Liede (in 69 vierzeiligen Strophen) behandelt und damit sogar eine Rivalität mit den Sängern des Mittelalters angestrebt. Wiewohl, sagt er, das Gedicht etwas lang geworden, so stehe es doch den Christen besser an, von solchen geistlichen und christlichen Historien zu singen, als die Lieder des Dietrich von Bern, vom alten Hildebrand, vom Herzog Ernst oder vom Ritter aus Steyermark, welches doch nur „Bullieder und weltlich" seien.

So gering nun auch des fleißigen und gewissenhaften Reformations-Pädagogen dichterische Begabung war, so kann man doch verstehn, wie groß unter den bemerkten Umständen der Einfluß jener mit so großem Eifer betriebenen Aufführungen seiner Stücke war, welche in der That eine viel größere Bedeutung in der Geschichte der Reformation als in der dramatischen Poesie haben.

Ganz anders verhält es sich mit dem gleichzeitig, wenn auch in nicht so ausgedehnter Weise, für die Bühne wirk-

samen Paul Rebhun, dem entschieden bedeutendsten sächsischen Dichter der Reformationszeit. Man weiß von Rebhun sonderbarer Weise weder den Ort noch das Jahr seiner Geburt. Sein Vater, Michael Rebhun, war Kaufmann in Berlin. Nachdem der Sohn die Universität Wittenberg verlassen, kam er zuerst als Schullehrer nach Kahla, dann wurde er 1531 an die lateinische Schule nach Zwickau berufen, wo er die „Susanna" dichtete. Später wieder treffen wir ihn als Schullehrer in Plauen bezeichnet, und endlich kam er auf Luthers Empfehlung 1542 als Pfarrer nach Oelsnitz.

Obwohl Rebhun ebenfalls eifriger Anhänger der Reformation war und, noch in Wittenberg, des persönlichen Umgangs mit Luther sich erfreute, so tritt doch die Tendenz bei ihm viel weniger scharf hervor, als bei Greff; während er anderseits als Dichter nicht nur ungleich größere Bedeutung, sondern auch viel nachhaltigern Einfluß hatte. Ja, in seinem Hauptstück Susanna („Ein geistlich Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frauen Susannen," Zwickau 1536) überragt er alle seine Zeitgenossen so weit, daß er aus dieser Epoche als der Einzige bezeichnet werden kann, der schon höhere Begriffe von der dramatischen Dichtung als Kunst hatte. Wenn auch in seinen Versen, namentlich da wo er von den üblichen achtsilbigen Reimpaaren abweicht, die Sprache nicht selten sehr holperich wird und zu Gunsten der festgehaltenen Silbenzahl manchen Zwang erleiden muß, so zeigt sich dagegen Rebhun als wirklicher Poet in den Chören, mit denen er einen jeden der fünf Acte des Stückes schließt, und welche man zu den besten Chorälen des Zeitalters zählen kann.

Wenn aber dies Eigenschaften Rebhuns sind, die ihn zum Dichter stempeln, so hat doch für uns seine Begabung als Dramatiker die größere Bedeutung. In seinem

Schauspiel ist die ganze Gruppirung des Stoffes so klar, die Handlung so natürlich und ruhig entwickelt, wie wir es bei keinem andern Schauspieldichter des 16. Jahrhunderts finden. Und mehr als das: selbst dem englischen Drama, welches erst gegen 1600 seine unvergleichliche Höhe erreichte, war Rebhun in seiner „Susanne," was schönes Ebenmaß der dramatischen Composition betrifft, um mehrere Decennien voraus. Auch in der Charakteristik seiner dramatischen Gestalten finden wir bereits Züge von überraschender Wahrheit. Des Dichters Sorgfalt darin zeigt sich freilich auch in nicht schwer wiegenden Aeußerlichkeiten; so läßt er u. A. das jüngste der beiden Kinder der Susanne in einer besondern Kindersprache reden. Entscheidender für Rebhuns Bedeutung ist die Festigkeit und Klarheit in der scenischen Behandlung des Ganzen, und es ist sehr auffallend, daß dieser Dichter nach einem solchen Meisterstück nur noch Eine dramatische Dichtung schrieb, „Die Hochzeit zu Cana Galileä," welche gegen die Susanne weit zurücksteht. Auch bei diesem fünfactigen Spiel hat er besondern Werth auf die Correctheit der verschiedenen Versformen gelegt. Dabei aber ist das Stück mit besonders zahlreichen Anweisungen für die Aufführung versehn, so u. A. auch für die Kürzungen, welche dabei gemacht werden können. In einer Scene des vierten Actes belehrt Tobias den Bräutigam über ein rechtes Verhalten in der Ehe. Als der Bräutigam den Wunsch äußert, mehr darüber zu hören, meint Tobias, dafür wäre jetzt nicht die Zeit, aber „wenn die Wirthschaft ist verricht," würde er ihm noch mehr sagen. Dabei macht der Dichter die Anmerkung: weil das für die Spieler zu lang wäre, so möge man die weitern Unterweisungen des Tobias, die dem Stücke in einem sehr langen Gespräche als Anhang beigegeben sind, nachlesen.

Die Erfindung in diesem Spiel ist sehr dürftig; sie beschränkt sich darauf, daß der Dichter einen „Eheteufel" ein=

führt, der mit Hilfe einer alten Zauberin bei dem Paare Unfrieden stiften soll, was aber nicht gelingt.

Wenn man dem so weitaus vortrefflichern Spiel von der Susanne auch dem dramatischen Gehalt des biblischen Stoffes viel zuschreiben kann, so ist doch auch unter den zahlreichen „Susannen", die vorher und nachher auf dem Schauplatz erschienen, nicht eine, die sich mit der Susanne Rebhuns messen könnte. Hier ist nichts von der lächerlichen Willkür in der Behandlung von Zeit und Ort, nichts von der sprungweisen Aufeinanderfolge unvermittelter Scenen, und von der kindischen Formlosigkeit ohne alle innerliche Entwickelung, kurz von allen jenen Unschicklichkeiten, wie wir sie bisher bei allen Schauspieldichtern der Zeit, auch die ernsten Schauspiele des Hans Sachs nicht ausgenommen, kennen gelernt haben. Für die dramatische Form hatte Rebhun offenbar von den alten Klassikern viel gelernt. Aber es gereicht ihm dabei zu ganz besonderm Verdienst, daß wir nirgends eine peinliche Nachahmung seiner klassischen Vorbilder wahrnehmen. Alles ist bei ihm aus dem Innern entwickelt, klar und natürlich, und die Formen bezüglich der ganzen scenischen Composition sind so rein und frei von allen Ungeschicklichkeiten, daß ich nicht im Stande bin, etwas Einzelnes daraus als besonders bezeichnend hervorzuheben. Daß der Dichter auf dem Titel des gedruckten Buches nur davon spricht, daß es gut und mit Nutzen „zu lesen" ist, könnte zu der Annahme verleiten, daß dies so correcte Schauspiel nur ein Buchdrama gewesen sei. Wir wissen aber mit Bestimmtheit, daß es schon 1535 im Thüringischen Kahla „von etzlichen Burgern agiret und gespielt" worden ist, und auch noch lange Zeit nachher, bis ins 17. Jahrhundert hinein, erfahren wir von immer neuen Aufführungen des Stückes.

In den hier besprochenen Schauspielen der sächsischen Schulpoeten blieb die Tendenz der Reformation auf die ein=

fache Dramatisirung des biblischen Stoffes beschränkt; und nur in den Prologen, Vorreden u. s. w. — besonders in den Stücken Greffs — wurde die Deutung des Gegenstandes für die neue Zeit mit aller Eindringlichkeit dargelegt, sei es in bloßem Hinweis auf die Nutzanwendung für die reine evangelische Lehre, sei es in den stärksten Ausfällen gegen die päpstliche Kirche.

Daneben aber erschienen auch Stücke, bei denen die aggressive Tendenz so unmittelbar und ausschließlich sich geltend machte, daß sie als der einzige Zweck und Inhalt des Spiels erscheint. Wir haben es in solchen Fällen nur mit einer dialogisirten Polemik zu thun. Namentlich waren es die Gegner der Reformation, welche in solcher Weise die so schnell populär gewordene dramatische Form zu den stärksten Angriffen benutzten. Für das Theater und die dramatische Dichtung haben solche Spiele natürlich gar keine Bedeutung, obwohl z. B. bei dem „Bockspiel Martin Luthers" von Joh. Cochläus bemerkt wird, daß es 1531 aufgeführt worden sei. Der Titel bezieht sich auf den seit Luthers Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation" mit Hieronymus Emser in Leipzig entbrannten Streit, welcher mehr als ein halbes Dutzend Schriften hervorrief, in denen es sich um den „Bock zu Leipzig" und den „Stier zu Wittenberg" handelt. Zu derselben Gattung gehört die ebenfalls gegen Luther gerichtete und in Dialogform verfaßte Schmähschrift „Martin Luthers Klagred, daß er so gar nit hippen und schänden kann" (1534). Das stärkste aber unter allen gegen Luther gerichteten Schriften war eine lateinische Komödie von Simon Lemnius: „Monachopornomachia", deren schmutziger Inhalt hauptsächlich gegen Luthers Ehe gerichtet war. Außer den Frauen Luthers, Spalatins und Dr. Jonas erscheinen darin auch Liebesgötter und Babylonische Freudenmädchen, welche Chöre singen.

Auch die Reformationspartei bekämpfte die Gegner in lateinischen Komödien, die aber trotz ihres symbolischen Charakters immer noch eher die Bezeichnung „Schauspiele" beanspruchen konnten. Der bei weitem bedeutendste Vertreter dieser dramatischen Tendenzdichtung war Naogeorgus, mit eigentlichem Namen Kirchmeier, aus Straubing in Baiern. Die zahlreichen lateinischen Tendenzstücke desselben sind für diese Zeit, in der das Schauspiel in so hervorragender Weise von der Parteileidenschaft gebraucht wurde, nur dadurch so wichtig geworden, daß fast alle seine Stücke in deutschen Uebersetzungen erschienen. Von seinem Hauptwerk, dem „Pammachius", haben wir sogar vier verschiedene Uebersetzungen unter verschiedenen Titeln, als: „Pammachius", „Vom Papstthum", „Aus was für Grund der päpstliche Stul herkommen," und „Von des antichristlichen Papstthums teuflischer Lehr und Wesen." Die angesehenste dieser Uebersetzungen rührt von Justus Menius her, und sie erschien 1539 in Wittenberg unter dem Titel: „Vom Papstthum." In der Vorrede des Uebersetzers werden die Gründe dargelegt, aus welchen er das Stück des Naogeorgus „allen christgläubigen frommen Herzen zu tröstlichem Dienst und Wohlgefallen, dem verfluchten Papst aber und seinen heillosen Sophisten zu ewigen Schanden und Verdrieß" verdeutscht habe, spielen lassen und in den Druck gegeben. Er selbst (der Uebersetzer) würde schon längst das Seine gethan haben, das Papstthum zu malen, aber er habe befürchten müssen, daß sein Pinsel zu weich und die Farbe zu gut sei, daß er „das teuflische Raupennest nicht häßlich und gräulich genug malen können. Denn weil man einen einigen Teufel mit seinen Tücken und Bosheit nicht wohl genugsam anstreichen kann, wieviel mehr Kunst gehört dazu, alle Teufel zugleich mit aller Bosheit in einem Ei oder Raupennest recht und eigentlich zu malen!" Dies ist

nun in der That die Tendenz des genannten Schauspiels, und Pammachius, ein Bischof unter dem Kaiser Julianus, soll in seiner Person die Unmoralität und Verwerflichkeit des Papstthums symbolisiren. Er wird als der Antichrist geschildert, der des armen freudlosen Lebens überdrüssig ist, und deshalb nach weltlicher Macht und Herrlichkeit strebt. Nach einer langen Eingangsscene, an welcher Christus, Petrus und Paulus theilnehmen, tritt Kaiser Julianus mit seinem Kanzler Nestor auf, und äußert seine große Befriedigung darüber, daß ihm die Gnade der neuen Lehre zu Theil geworden sei. Gleich hieran schließt sich nun der Abfall des Pammachius, der seinem Freunde Porphyrius (als „Sophist“ bezeichnet) sein ganzes Streben enthüllt, und bei Diesem Zustimmung findet. Pammachius macht sich dabei über die unbequemen Lehren, die Christus gegeben hat, lustig, da sie wider Vernunft und Menschensinn wären:

Du sollt deim Feind nicht widerstahn,
Zum Rock den Mantel fahren lan,
Wer dich will treiben tausend Meil,
Mit dem noch ander tausend eil.
Gibt einer dir ein Backenstreich,
Den andern ihm auch flugs darreich.
Hab lieb dein Feind ꝛc.

Also, fährt Pammachius nach längerer Rede fort: da hierbei nichts zu gewinnen und keine Annehmlichkeit zu erreichen sei —

So laßt Christum mit seiner Lahr
Nur immerhin zum Pöbel fahr.
Ich mag nicht mehr in Bettelei
Also ein armer Bischof sei,
In großer Fahr mit kleinen Ehrn,
Viel Arbeit han und nichts zu zehrn.
Ich will auch han groß Zins und Rent,
Dabei man mich für andern kennt.
Ich will das Haupt und Oberst sein
Ueber alle Bischof groß und klein — ꝛc.

Der Bischof und sein Genosse wollen also nach dieser Resolution das Reich Christi aufgeben und — zum Satanas übergehn, welcher so eben durch den Willen Christi nach langer Gefängniß frei geworden ist. Pammachius und Porphyrius kommen zum Satanas, der natürlich eine große Freude darüber hat.

Ich brauche hiernach den Gang der Handlung nicht in seine Einzelheiten darzulegen; denn Alles darin ist eben nur auf den Zwiespalt der göttlichen Lehre und der päpstlichen Irrlehren und Herrschsucht abgezielt. Einzelne Scenen sind zwar realistisch durchgeführt; namentlich auch diejenigen, in denen der Bischof Pammachius den Kaiser Julianus unter seine Gewalt bringt, sich die Füße küssen läßt u. dgl. m., und ihn endlich sich völlig unterwürfig macht. Aber auch diese Scenen sind dann untermischt mit den Gesprächen Christi und seiner Jünger, sowie mit den Scenen des Satanas und seiner Diener (Klügling, Mordmann, Schandlapp u. s. w.), sowie auch endlich mit der allegorischen Person der Wahrheit, welche im vierten Acte — nach einer längern Unterredung mit dem Herrn — dem Apostel Paulus zur Begleitung gegeben wird, um auf Erden die göttliche reine Lehre wieder herzustellen. In den hieran sich knüpfenden Auseinandersetzungen der Grundsätze der reinen evangelischen Lehre wird auch auf das Sachsenland hingewiesen, wo die Rettung der Menschen aus der Noth beginnen soll. Die letzte Scene spielt wieder beim Satanas, wo Pammachius und Porphyrius in größter Freude leben, bis sie die Botschaft erhalten, was für eine Wendung der Dinge sich vorbereitet habe. Der Knecht Dromo berichtet dem Höllenfürsten und dem Bischof, was Paulus und die Frau Wahrheit daselbst bereits angerichtet haben:

Ein Doctor, sehr gelehrter Mann,
Der ficht eur Lahr und Frevel an;

Und wird bereden gar zu Hand
All Menschen durchs ganz Deutscheland,
Daß hinfort nur Gewalt und Macht
Ein Jedermann aufs höchst veracht — rc.

Dieser ganz direct in die neue Zeit überleitenden Scene reiht sich dann noch unter der Ueberschrift „Concilium Papale" eine Berathung zwischen Satanas und den andern Höllenfürsten, d. h. Cardinälen und Bischöfen an, in welcher Pammachius als Papst fungirt und in welcher alle Nichtswürdigkeiten und verruchten Mittel des Papstthums gegen die begonnene Reformation gekennzeichnet werden. Endlich folgt noch ein „Beschluß", in welchem das Publikum ersucht wird, auf den letzten Act dieses Spiels nicht mehr zu warten; denn Christus selbst werde am jüngsten Tage Gericht halten

Und dieser seiner eignen Sachen
Ein frölichs seliges Ende machen.

Aus der kurzen Analyse des interessanten und wichtigen Stückes wird man erkennen, daß wir es hier mit einem rein religiösen, den Geist der Reformation aufs allerenergischste zum Ausdruck bringenden Tendenzdrama zu thun haben, in welchem die eigentliche Handlung (die verschiedenen Uebersetzer bezeichnen auch die Acte deutsch als „Handel" oder auch als „Ausfahrten") nur durch die Symbolik, mit Hilfe einzelner allegorischen Personen und vermöge eines willkürlichen Durcheinanders der Zeiten fortbewegt wird. Daß dies epochemachende Schauspiel wirklich aufgeführt wurde, ersehn wir nicht nur aus der Uebersetzung des Menius, sondern auch aus einer andern, von Johann Tyrolf von Kahla (a. d. Saale), die in Zwickau erschien, und zu welcher Paul Rebhun daselbst ein Vorwort geschrieben hat. Derselbe erklärt darin, daß er, um das Stück nicht nur den Lesern, sondern auch größern Volkskreisen durch öffentliche Aufführung zugänglich zu machen, diejenigen Stellen, welche

im Interesse der Kürzung des Schauspiels weggelassen werden könnten, durch Zeichen angemerkt habe.

Von gleicher Tendenz sind des Naogeorgus Schauspiele: „Der Mordbrand“ und „Der Kaufmann“. Das letztere ist im eigentlichsten Sinne eine protestantische Moralität, hat aber sonst viel weniger Bedeutung als der Pammachius. Auch im „Kaufmann“ greift Christus in Person mit in die Handlung ein. Im letzten Acte wird er in der Ausübung seines Richteramtes vorgeführt. Nachdem ein Fürst, ein Bischof und ein Baarfüßer nach Abwägung ihrer Sünden zur Hölle verdammt worden, nimmt der Erlöser den durch sein „Gewissen“ (als allegorische Figur) zur neuen Lehre bekehrten Kaufmann zu Gnaden auf in das himmlische Reich. Ein originell humoristischer Zug am Schlusse des Stückes ist die Wendung: daß der Baarfüßer zu Satan, der ihn holen kommt, über das ungerechte Urtheil Christi räsonnirt und an den himmlischen Vater appelliren will, aber vom Satan bedeutet wird: der Herr habe jetzt keine Zeit, ihn anzuhören, er möge deshalb morgen darum anfragen; er möge ihn (den Satan) jetzt mit diesen Redereien nicht länger aufhalten und mit ihm in die Hölle fahren.

Von den andern verdeutschten Komödien des Naogeorgus sind noch sein „Judas Ischarioth“ und sein „Haman“ zu nennen. Im Judas (deutsch von Morsheimer in Straßburg) ist der scenische Plan sehr einfach und klar gehalten; dafür ist die dramatische Bewegung, im Gegensatz zu den meisten Stücken jener Zeit, eine mehr innerliche, als durch fortschreitende äußere Handlung bezeichnete. Der in der Seele des Judas bestehende Kampf wird durch lange Gespräche zwischen ihm und den beiden allegorischen Figuren, des teuflischen Verführers und des Gewissens, dargestellt. Diese Scenen wiederholen sich in ermüdender Weise. Jesus erscheint nur in zwei Scenen des dritten und vierten Actes.

Beim Abendmahl ist bei dem Austheilen des Brodes vom Uebersetzer ausdrücklich angemerkt: Es dürfe hierbei nichts wirklich dargereicht, sondern es sollten nur die Worte gesprochen werden, „damit es nicht zu Unehren des Herrn Nachtmahl im Schauspiel geschehe, sondern als Verba Evangelii fürgelesen werde." — Die Geschichte der Esther, unter dem Titel „Haman", erschien deutsch von Joh. Chryseus in Wittenberg. Das Stück ist ziemlich lang, und in der dramatischen Composition wohl geordnet. Wie in den meisten Stücken des Naogeorgus wird jeder Act mit einem Chor geschlossen. Interessant ist in dem Vorwort des Uebersetzers die Bemerkung: man habe an den Schauspielen des Naogeorg immer allerlei zu tadeln gewußt; das sei aber nicht etwa von Personen geschehn, die es besser machen könnten, sondern von Solchen, „denen es weh thut, daß sie es solchen Leuten nicht nachthun können."

Ein „Jeremias" des Naogeorg wurde erst später von Wolfarth Spangenberg in Straßburg verdeutscht, nachdem das lateinische Stück daselbst „im Theatro Academico" aufgeführt worden war.

Die Schauspiele des Naogeorgus und ihre zahlreichen, fast sämmtlich in den sächsischen Landen erschienenen und durch Aufführungen in die weitesten Volkskreise verbreiteten Uebersetzungen bezeichnen, mit der sie umgebenden Gruppe der populär-theologischen Schauspiele, den Culminationspunkt der Reformationsdichtung. Das sächsische Schauspiel war ein wesentlich andres, als die antipäpstliche Dichtung, wie sie zuerst in der Schweiz mit aller Heftigkeit sich an die Volksmassen wandte, und wie sie danach im südlichen Deutschland durch die hervorragende Betheiligung des Handwerkerstandes sich weiter verbreitete. In Sachsen wurde das Schauspiel vorzugsweise von Schullehrern und Theologen gepflegt. Es geschah dies mit besonderm Eifer, nachdem

Luther selbst sich zu Gunsten angemessener theatralischer Darstellungen ausgesprochen hatte, indem er auf eine deshalb an ihn gerichtete schriftliche Anfrage erwiderte: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Büberei darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht lesen dürfte. Darum ist's nichts, daß sie solches fürwenden, und um der Ursache willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht sollte Komödien lesen und spielen." (Luthers Tischreden.)

An die hier zuletzt besprochenen Stücke, deren ganze Seele der ausgesprochene Kampf gegen das Papstthum war, reihten sich diejenigen Schauspiele, welche einzig durch den gewählten biblischen Stoff den evangelischen Geist nähren sollten. Zwickau war für Sachsen ein ebenso bedeutender Brennpunkt für das theologische Reformationsschauspiel geworden, wie es im südlichen Deutschland Nürnberg für die Volksdichtung war. Zu den schon besprochenen Dichtern Greff und Rebhun gesellten sich noch Krüginger (oder Criginger) und Joh. Ackermann, deren Stücke (Lazarus, Tobias, der verlorne Sohn u. s. w.) auch in Zwickau öffentlich dargestellt wurden.

Nächst Zwickau war auch Magdeburg ein fruchtbarer Boden für das so plötzlich zur größten Popularität gekommene Schauspiel. Hier wurden zunächst die lateinischen Schulkomödien eifrig gepflegt, und auf dem „Schützenhof" wurden deutsche Komödien, von Greff und Andern, aufgeführt. Ein Spiel von Val. Voigt „Vom herrlichen Ursprung, betrübten Fall" &c. fängt mit der Geschichte der Schöpfung und des Sündenfalls an und kommt im letzten Acte auf Christus. Mit dieser ganz undramatischen Ausdehnung des Stoffes war der Dichter allerdings wieder ganz auf den Standpunkt der mittelalterlichen geistlichen Spiele zurückgekehrt. Dagegen hielten sich Tirolf von Kahla und Joh. Narhamer in

Hof wieder mehr an bestimmte in sich selbst abgeschlossene Stoffe des alten Testaments: Hiob, Isaac und Rebecca, sowie der „verlorne Sohn“ und Lazarus kehren immer und immer wieder. Nirgends tauchte in der mitteldeutschen Schauspieldichtung auch nur ein einzelner Versuch auf, aus der übrigen poetischen Welt Stoffe für das Schauspiel zu gewinnen, wie es bei Hans Sachs in so ausgedehnter Weise geschah. Das alte und neue Testament blieben der ausschließliche Boden, aus welchem dem neu gewonnenen Schauspiel die Früchte erwachsen sollten. Bei aller Unvollkommenheit der technischen Behandlung, die uns auch hier zuweilen lächeln macht, hat doch dies völlige Aufgehn des gesammten Volkes in der großen, von tiefem religiösen Gefühl getragenen Bewegung etwas Erhabenes und Ergreifendes. Die zu allen Zeiten und bei allen Nationen volksthümlichste Belustigung, das Theater, war hier von so tief religiösem Ernst durchdrungen, daß wir in Sachsen auch nicht einmal vereinzelten Fastnachtsspielen begegnen, welche doch im Elsaß und in Süddeutschland auch neben den großen Actionen immer noch vorkamen.

Zuweilen griff man wohl auch einmal zu einem Stoffe, welcher der unmittelbaren Gegenwart angehörte. Aber in diesen wenigen Fällen war es nicht auf ein für die Aufführung berechnetes Schauspiel abgesehn, sondern man benutzte nur ganz willkürlich die dramatisch-dialogische Form, weil sie gerade der ganz allgemeine herrschende Ausdruck geworden war. So hatte u. A. die Besiegung des Herzogs Heinrich von Braunschweig durch den Landgrafen Philipp von Hessen im Jahre 1542 eine Satire hervorgerufen „Von der Flucht des großen Scharrhansen H. Heinrichs von Braunschweig“, welche zu den besten Tendenzdichtungen der Reformationspartei gehört, aber trotz der dialogischen Form wohl kaum mit dem Anspruch als ein

Schauspiel hervortrat. Aber auch selbst in dieser Dialogdichtung hatte der Teufel seine Rolle zu spielen, und er wurde schon deshalb hierbei aufgeboten, um mit seiner Hilfe den Herzog Heinrich, als den entschiedensten und gewissenlosesten Feind der Reformation und seines eigenen Volkes, nach Gebühr zu züchtigen und der allgemeinen Verachtung preiszugeben. Lucifer hat zunächst eine Unterredung mit seinen „Hellgenossen", in der berichtet wird, daß der Herzog von Braunschweig aus seinem Lande verjagt und flüchtig sein soll. Da er nun ganz ein Mann nach dem Geschmacke des Höllenfürsten ist, so beschließt man, ihn nicht ganz im Stiche zu lassen, sondern nach Braunschweig zu reisen und ihn aufzusuchen. Pluto, Beelzebub und Belial, als Ritter verkleidet, treffen nun in Braunschweig mit verschiedenen Kriegsleuten zusammen, und auf ihr Befragen nach dem Herzog kriegen sie von Allen nacheinander so üble Dinge über ihn zu hören, daß selbst die Teufel mit Beschämung wieder abziehn!

Bei der Masse der rein biblischen Stücke ist es interessant, daß in solchen Fällen, wo man von der dramatischen Handlung selbst die polemische Tendenz durchaus fern gehalten hatte, und zum eindringlichern Verständniß der Begebenheiten höchstens noch die Figur des Teufels benutzte, sich wenigstens in den Prologen oder Vorreden (wie wir es auch bei Joach. Greff kennen gelernt haben) sich Luft machte, um die Moral des Stückes für die Verhältnisse der Gegenwart recht eindringlich zu demonstriren. Joh. Chryseus (aus Allendorf a. d. Werra) hatte 1544 die Geschichte Daniels unter dem Titel „Hofteufel" dramatisirt. Während er in der Handlung selbst dem biblischen Texte mit aller Treue folgt, hat er diese Handlung mit der Figur des „Hofteufels" als des bösen Rathgebers, bereichert. Derselbe spielt in dem Stücke eine ähnliche Rolle, wie in andern

Schauspielen der Satan. Indem er aber überall dabei ist, wo es darauf ankommt, das Böse zu fördern und die Intrigue zu leiten, greift er selbst thätig mit in die Handlung ein. In seinen an das Publikum gerichteten Zwischenreden kommt dabei die Tendenz gegen die Pfaffen und Papisten zum bestimmten Ausdruck. Außer in dieser allegorisch-dramatischen Figur hat aber der Dichter sich noch deutlicher in dem Vorwort ausgesprochen, in Form einer Widmung an die „Herzöge Johann Friedrich und Johann Wilhelm, Landgrafen in Thüringen und Markgrafen zu Meißen". Er sagt darin u. A.: „Wie oft hat doch der Satan nur bisher und noch schier täglich durch unsere Hofteufel, ich meine die boshaftigen, grimmigen und wüthenden Papisten, durch ihre verzweifelte blutdürstige Anschläge, Finanz und heimliche böse Practiken dahin gespielt, gearbeitet, getrieben und gebracht, daß Ew. Fürstl. Gn., Herr und Vater, unser gnädigster Herr sammt anderen Christbekennten Fürsten, Herren und Ständen mit ihren Landen und Leuten gleich als schon für der Löwen Rachen geworfen gewesen sind. Und doch Gott der getreue allmächtige Vater sie allezeit wunderlich und gnädig errettet hat. .... Der aber, so Daniel errettet, zu Ehren gesetzt, seine Widersacher so erschröcklich ausgerottet hat, der lebet noch, der wird und will auch zu seiner Zeit solchen Hofteufeln gewißlich die Backenzähne ausreißen, und endlich (wo sie sich nicht bekehren), selbst dem rechten Löwen dem Teufel fürwerfen".

Mit dieser tendenziösen Darstellung der biblischen Geschichten schien man aber die Aufgabe des Schauspiels für gelöst zu betrachten. Wo man den Stoff mit der scenischen Form nicht in Einklang bringen konnte, da half man sich zuweilen auf die naivste Weise. Manchmal hatte auch der Sprecher des Epilogs zur Ergänzung der Action noch einige Mittheilungen hinzuzufügen. So geschieht es bei einem

Stücke des Joh. Tirolf von Kahla, das die „Heirath Isaacs und seiner lieben Rebecca" behandelt. Nachdem im letzten Acte Isaac seine Rebecca ins Haus geführt hat, schließt eine der Nebenpersonen das Schauspiel mit folgenden an die Zuschauer gerichteten Versen:

Ihr dürft nicht länger warten hie,
Daß ihr wollt sehen, wann und wie
Die Wirtschaft fort gehalten wird,
Im Haus drin wird es Alls vollführt.

Danach folgt eine lange Schlußrede, in welcher „der Sinn" der Geschichte (und zwar in allen fünf einzelnen Abschnitten!) erklärt wird.

Bei allem Mangel an Einsicht für das Dramatische tritt uns bei manchen Dichtern doch eine hervorragende poetische Begabung entgegen. So in einem Schauspiel des Thüringer Dichters Lucas Mai, Schulmeister in Hildburghausen. In seiner rein theologischen und durchaus undramatischen Komödie „Von der wunderbarlichen Vereinigung Göttlicher Gerechtigkeit und Barmherzigkeit" 2c., welche in Schleusingen von der Schuljugend aufgeführt wurde, macht er sogar den Versuch, die Sprache des Gott Vater dadurch zu charakterisiren, daß er ihn durchgängig in einem andern Versmaße reden läßt, als alle andern Personen.

In der Sprache der Schauspieldichtung blieb die Form der altdeutschen Reimpaare — in achtsilbigen Verszeilen — allenthalben und noch das ganze Jahrhundert hindurch bestehen. Die Versuche einiger gelehrten Dichter, andere metrische Formen nach den Mustern der alten Klassiker einzuführen, kommen nur sehr vereinzelt vor; sie beschränkten sich auch meist auf die Strophenchöre, mit denen solche Dichtungen oft ganz luxuriös ausgestattet wurden. Aber trotz der sich immer mehr verbreitenden Kenntniß der Alten, und trotz der immer mehr zunehmenden Uebersetzungen antiker Komödien-

dichter, unter denen Terenz noch stets der bevorzugteste blieb, kann bei den deutschen Schauspieldichtern von einem das Wesen der Sache betreffenden Fortschritt in der Erkenntniß des Dramatischen noch nicht die Rede sein. Wenn auch einmal ein einzelner Dichter, wie Paul Rebhun, aus der Menge bedeutend hervorragte, so sehn wir nach solchen vereinzelten Erscheinungen doch immer wieder die Tendenz, welche das ganze Schauspiel dieser Epoche hervorgerufen hatte, dermaßen überwiegen, daß dadurch jeder Fortschritt zu einer angemessenern Ausbildung der dramatischen und theatralischen Formen gehindert wurde. Immer wieder mischten sich allegorische Gestalten, außer Gott und den Teufeln, als den Inbegriffen des Guten und des Bösen, die Figuren Sünde, Tod, Veritas, Justitia u. dgl. m. hinein; immer blieb die Act- und Scenentheilung eine willkürliche, ohne aus einer organischen Entwickelung des Ganzen hervorgegangen zu sein. Auch ohne jene „Argumente", welche nicht nur den ganzen Stücken, sondern auch häufig jedem der einzelnen Acte vorausgingen, um dem Publikum die nachfolgende Handlung erst zu erzählen, schien man nicht auskommen zu können; und dabei hatten auch noch die Prologe und Epiloge die Bedeutung der Vorgänge zu erklären.

Aber trotz aller dieser Mängel bietet das aus dem Geiste der neuen evangelischen Kirchenlehre hervorgegangene, und bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein von diesem Geiste ganz und gar erfüllte deutsche Schauspiel eine große und einzige Erscheinung. Bei keiner andern Nation war das Schauspiel so aus der Volksseele hervorgegangen, wie in dieser großartigen Epoche der deutschen Geschichte. Und wenn es in Sachsen und in den mitteldeutschen Landen auch fast nur Schullehrer und Theologen waren, die das dramatische Wort führten, so fühlten sie sich doch hier ganz Eins mit dem Volke. Sie gaben dem tiefsten Empfinden des Volkes Aus-

druck, sie führten das Wort für das Volk, und sie waren deshalb auch der sympathischen Theilnahme stets sicher. In dieser Epoche, da in dem Leben der Nation Alles zu einer nationalen Gestaltung drängte, erhielt diese intensive Bewegung des deutschen Nationallebens im öffentlichen Schauspiel den lebendigsten Ausdruck. Welche Kraft der Ueberzeugung lag selbst in den Ausbrüchen des Zornes, die aus der Tiefe religiöser Empfindung kamen!

Während in Frankreich und in Spanien die fürstlichen Machthaber die dramatische Kunst in mannigfacher Weise förderten, während um diese Zeit auch in England der beginnende Aufschwung des Theaters wesentlich durch die Protection des Hofes und der höchsten Aristokratie ermöglicht wurde, blieb in Deutschland das Volk in seiner großen Masse ganz auf sich selbst angewiesen, hauptsächlich in der Verbindung des Lehr- und Nährstandes. Es war aber auch das höchste der Güter, um das es sich handelte: die Freiheit des religiösen Gewissens. Die Sehnsucht nach Erkenntniß der Wahrheit, die Sehnsucht nach einer das Gemüth und das Rechtsgefühl befriedigenden Verständigung mit dem Gottesbegriff, und der herzinnigste — man kann sagen frömmste Haß gegen die Fälscher der Wahrheit und der Religion der Liebe: das war der Gedanke, der in dieser erhabenen Bewegung des Zeitalters nach Ausdruck rang, und der diesen Ausdruck in den kindlichsten Versuchen der dramatischen Kunst finden sollte.

Sechstes Capitel.

Ausbreitung und Zersplitterung.

Schon gegen Mitte des Jahrhunderts war die Sache der Reformation durch mehrere kurz auf einander folgende schwere Schläge stark geschädigt und gefährdet worden. Der verhängnißvollen Schlacht bei Mühlberg folgte im nächsten Jahre das Augsburger „Interim", durch welches der Protestantismus verurtheilt werden sollte, langsam zu verbluten.

In den Schauspielen, die ich im vorigen Abschnitt besprochen habe, ist noch nichts von den Wirkungen jener Ereignisse wahrzunehmen. Nur über den Tod des größten Mannes in dieser gewaltigen Bewegung vernehmen wir zuweilen schmerzliche Klagen. In dem Vorwort zu einem Schauspiel wird gesagt: daß man des Trostes bedürftig sei, „verlassen von unserm seligen Doctor Martinum". Selbst noch im Jahre 1561 hatte ein Schullehrer in Hildburghausen, Lucas Mai, bei seinem erwähnten Schauspiel dem Datum seiner Vorrede hinzugefügt: „an welchem Tage vor 15 Jahren seliglich von dieser Welt abgeschieden Dr. Martinus Luther".

Die Gewaltthätigkeiten der wachsenden katholischen Reaction konnten die aus der Tiefe des deutschen Volksgemüthes hervorgegangene Erhebung nicht niederwerfen. Aber das schwere Unglück, daß in dieser großen Zeit ein Fürst die deutsche Kaiserkrone trug, der nach Geburt und Erziehung für die Gemüthsbedürfnisse des deutschen Volkes kein Herz und kein Verständniß haben konnte, dieser unselige Umstand konnte es wenigstens mit bewirken, daß die große Bewegung nicht zu dem ersehnten Ziele gelangte, und daß dadurch die Spaltung der Nation herbeigeführt wurde. Wie auf protestantischer Seite die im Kampfe voranschreitenden Städte, vor Allem Magdeburg und Braunschweig, den sie bedrohenden Feinden heldenmüthig Trotz boten, so sehn wir auch im Schauspiel bei den wachsenden Gefahren die tief religiöse Ueberzeugung des Volkes noch mit aller Energie zum Ausdruck kommen. Ohnedies hatte die im Jahre 1552 eingetretene plötzliche Wendung der Dinge, der verrätherische Abfall des Kurfürsten Moritz vom Kaiser und die Rückkehr der gefangenen protestantischen Fürsten Johann Friedrich und Philipp in ihre Lande, das Vertrauen der Protestanten mächtig gehoben. Der religiöse Geist der Nation hatte für einige Zeit seine alte Kraft wiedergefunden.

Aber im Gebiete der evangelischen Kirche selbst nagte längst der Wurm der Uneinigkeit. Als zu den schon bestehenden Differenzen über die Abendmahlslehre der Streit über die „guten Werke" und andere theologische Zänkereien kamen, und als mit diesen innern Zerwürfnissen der Protestantismus seinen festen Halt verlor, erst von dieser Zeit an verliert auch das Schauspiel seine ursprüngliche Kraft und protestantische Bedeutung. Auch im deutschen Schauspiel treten die Wirkungen der Zersplitterung mehr und mehr zu Tage, und — abgesehn von einzelnen aus der allgemeinen Verwirrung auftauchenden erfreulichern Erscheinungen — sehn

wir auch auf diesem Gebiete den anfangs so voll und kräftig dahin brausenden Strom allmälig versanden.

Bei den Schauspielen der **Schweiz** hatte ich schon früher darauf hingewiesen, wie dort das Interesse am Stofflichen — im Gegensatz zu den ältern direct-antipäpstlichen Tendenzstücken — mehr und mehr in den Vordergrund trat. Den bereits erwähnten Schauspieldichtern Valentin Bolz und Funkelin schlossen sich noch Andere an, die in Zürich, Bern, Basel, Solothurn und in einigen kleinern Städten thätig waren. Der fruchtbarste in dieser spätern Gruppe der Schweizer war J. **Murer** in **Zürich**, dessen Hauptthätigkeit in den Zeitraum von 1556—1565 fällt. Murer gehörte nicht zu den „gelehrten" Dichtern, aber seine naive und frische Auffassung der Dinge wies ihn um so mehr auf das Volksthümliche. Er selbst entschuldigt sich einmal in dem Vorwort zu einem Schauspiel: man möge es ihm nicht zum Argen auslegen, wenn man in seinem Gedicht nicht so viel Kunst fände, wie man es wohl beanspruchen könnte; daran sei aber sein Unverstand schuld u. s. w. Er verwahrt sich aber auch in einem Prolog dagegen, daß er bloß „leichtfertige" Spiele schreibe, wie sie zur Fastnacht Sitte wären, und in denen Männer und Frauen geschmäht würden; sondern sein Spiel sei aus der Bibel genommen. Die aus dem alten Testament genommenen Stücke Murers sind: Naboth, die Belagerung von Babylon, Absalon, Esther und Zorobabel. Auch schrieb er ein Spiel von der Auferstehung Christi, und ein moralisirendes Stück unter dem Titel „Der jungen Mannen Spiegel".

Die Schauspiele Murers haben fünf oder sechs Acte, eines (die Belagerung der Stadt Babylon) ist sogar für zwei Tage getheilt. In allen Stücken ist eine reich bewegte

Action, wobei große Heereszüge, Schlachten, Trompeten und Kriegslärm eine große Rolle spielen. Manchmal legt er, ohne vom Dialog Gebrauch zu machen, Alles in die Pantomime. So heißt es in der Belagerung von Babylon in der letzten Scene: „hier geschieht ein Lärm mit Trommeln und Trompeten, darauf Cyrus und Darius sampt allem Kriegsvolk nach dem Fort des abgegrabenen Euphrats laufen gen Babel hinein, darinnen sie den König und alles Volk mit jämmerlichem Geschrei und Blutvergießen erschlagen und erwürgen".

Auch in der Tragödie „Absalon" wird die Schlacht, in welcher Absalon getödtet wird, folgendermaßen beschrieben: „Ein Scharmutz, darauf die Schlacht. In dieser liegt Absolom unten, wird flüchtig und hanget mit seinem Haar an einer Eichen, und als das ein Kriegsmann ersieht, läuft er gegen Joab und spricht:" — ꝛc. Absalon, am Baume hangend, wird darauf von Joab erstochen. — Murer sorgte in jeder Weise dafür, sein Publikum vor Allem zu unterhalten. Von allegorischen Figuren benutzte er außer den Teufeln auch den Tod. Im „Absalon", als dieser den Entschluß gefaßt hat, Ammon beim Gastmahl umzubringen, theilt er seinem Kämmerling mit, auf welches Zeichen dieser ihn tödten soll. Ehe das geschieht, inmitten der Unterhaltung, erscheint der „Tod" und hält den Zuschauern eine lange moralisirende Rede. Endlich geht er zu Ammon „und stoßt ihn mit dem Bein" und sagt:

O Jüngling, du betrachtest nit,
Wer dir den Stoß zum Herzen gibt.

Hiernach gibt Absalon das verabredete Zeichen, und der Kämmerer schlägt dem Ammon über den Kopf. Nachdem aber Absalon und der Kämmerer die Flucht ergriffen haben, wird noch ein Feldscheer geholt, um den Ammon zu verbinden. Am Schlusse dieses Actes macht dann der Verfasser

sehr gewissenhaft die Anmerkung: es müsse hier der Kürze wegen das 14. Capitel ausgelassen werden, welche Lücke dann aber in dem Argument zum nächsten Acte durch Erzählung ergänzt wird.

Trotzdem zeigt Murer zuweilen Geschick in der Anordnung des Stoffes, wenn er dabei freilich auch nach damaliger Sitte mit Zeit und Ort nicht viel Umstände macht. Eine kleine Probe davon aus dem Spiel von „Naboth". Im zweiten Acte des Stückes beschließt Jesabel, den „Kanzler" zu einer falschen Anklage Naboths wegen Gotteslästerung zu benutzen:

Jesabel (zum Eunucho).
Gang du hin schnell, rüst dich uf d'Bahn,
Und heiß den Kanzler zu mir gahn.

Eunuchus.
Gnädige Frau, ich fahr dahin,
Euch z'dienen ich gutwillig bin.

(Zum Schreiber).
Herr Kanzler, mich schickt zu euch schnell
Min Frau, die Künigin Jesabel ꝛc.

Wie vordem schon Hans Sachs und Andere, so geht auch noch Murer äußerst naiv zu Werke, wenn er die aus der Bibel genommenen Stoffe ganz im Ton und in der Localfarbe seiner Zeit behandelt. So läßt er in Babylon auch den Nachtwächter die Stunde ausrufen:

Lost lost (hört, hört) ihr Brüder, was ich sagen,
Die Zytglock hat jetzt zwölf geschlagen,
Sorg Gsell, Sorg!

Bei den Prologen hat Murer die kühne Neuerung gewagt, den ersten Prolog vom Narren, einen zweiten, kürzern, vom Satan sprechen zu lassen. In „Babylon" spielt der Narr auch im Stücke selbst mit. Als er vor dem Bilde des Baal steht, macht er sich über ihn in derber Weise lustig, indem er ihm vorhält, er fresse so viel und

werde doch nicht feister, — wofür der Narr zum Tempel hinausgeworfen wird. Im Uebrigen hat der stets für sein Publikum sorgende Dichter auch andere Personen zu Possen benutzt. So waren ihm dafür besonders beliebte Figuren: Koch, Köchin und Kellermeister, die sowohl im „Naboth“ wie im „Absalon“ einige lustige Scenen im derben Volksgeschmack haben. Auch auf die Mitwirkung der Musik legte schon Murer ganz besondern Werth, und er schreibt sie nicht nur für die Actschlüsse vor — zugleich auch Gesang und sogar Tanz — sondern auch inmitten der Handlung zwischen einzelnen Auftritten.

Beim Einstudiren solcher Stücke, die immer eine sehr große Zahl von Personen erforderten, ließ man es an Fleiß und Mühe nicht fehlen. Da die Aufführungen nur zu einer bestimmten Zeit im Jahre stattfanden, so konnte man Monate lang sich mit den Proben beschäftigen.

Murers Schauspiele wurden in Winterthur und in Zürich gespielt. In Basel brachte 1571 Mathias Holzwart sein Spiel vom „König Saul“ auf dem Kornmarkt zur Aufführung, wie es scheint mit großem Aufwand. Es war auch wieder ein zweitägiges Schauspiel, bei welchem nicht weniger als 110 redende und 200 stumme Personen mitwirkten. Diese sich steigernde Vorliebe für so große Massen Mitwirkender ist bezeichnend für die rückgängige Bewegung in dieser Gattung des Schauspiels. Die Innigkeit des religiösen Gefühls, die in den älteren Reformationsschauspielen herrschte, nahm in gleichem Maße ab, wie die Neigung zu großem Gepräng und zu außerordentlicher Entfaltung von Massen im Wachsen war und womit das Volksschauspiel wieder den ausgearteten Passionsspielen des Mittelalters sich näherte. Wir sehn hier freilich erst die noch vereinzelten Anfänge einer Richtung, deren völlige Herrschaft man später kennen lernen wird.

Von den elsasser Dichtern dieser Epoche hatte ich schon des Alex. Seitz Erwähnung gethan, dessen Schauspiel „vom großen Abendmahl“ ein wunderliches Durcheinander von Zeiten und Personen ist. Jonas Bitner in Straßburg übersetzte eine Tragödie des Schotten Buchanan: „Jephtes“, und fügte außerdem den schon vorhandenen Uebersetzungen von den „Menächmen“ des Plautus eine neue hinzu.

Eines der monströsesten Stücke dieser Zeit rührt von einem Pfarrer aus Ensisheim im Oberelsaß, Namens Rasser, her. Es wird bezeichnet als eine aus dem Evangelium Matthäi gezogene Komödie „vom König, der seinem Sohne Hochzeit macht“ (erschien 1575 in Basel). Der erstaunliche Gedankenreichthum dieses geistlichen Autors hat es demselben möglich gemacht, den Stoff auf drei Tage, jeder Tag mit fünf Acten, auszuweiten. Durch welche Mittel er das erreichte, wird man ungefähr aus einem kleinen Auszug aus seinem Personenverzeichniß schließen können. Unter den 162 spielenden Personen befinden sich nämlich: Zwei Engel, zwei Hofräthe, ein Narr Jogle, Trabanten, Hofjungfern und Bäuerinnen, die allegorischen Figuren Mundus und Ecclesia, drei Patriarchen, drei Propheten, drei Juden u. s. w., ferner: ein römischer Senat von dreiundzwanzig Personen, Trommelschläger und Pfeifer, dazwischen wieder drei Apostel, ein Schultheiß, Lictoren, Fürsprecher, Henkersknechte, Krüppel u. s. w., endlich auch Lucifer und „Mors der Tod“. — Man möge sich nach diesem Personal eine Vorstellung von dem Schauspiel machen! In einem Vorwort gibt der Verfasser drei Gründe an, die ihn zu dieser That bewogen haben, und der erste dieser Gründe ist: „Damit nicht allein meine Zuhörer und liebe Pfarrkinder derselben von neuem erinnert, sondern auch daß ihre Kinder selbst wissen und verstehen, was bisher der Inhalt meiner Predigten gewest und was

zum Christenthum gehört, darin Gott vom Himmel sein Königreich hat und hielt".

Diese Motivirung könnte ganz genügend sein; das Stück scheint in der That nur eine Dialogisirung der mancherlei Predigten zu sein, die der fantasievolle Herr Pfarrer gehalten. Wenn man aber schon seine Predigten nicht verstanden hat, so ist sicher ihr Inhalt durch dies Spiel seinen Zuhörern nicht deutlicher geworden. Aus dem Inhalt möge zur Erklärung des Titels hier nur angeführt sein, daß gegen den Schluß des Spiels Ecclesia als die Braut Christi erscheint. Mehr läßt sich darüber nicht mittheilen, denn auch dies ist, wie Alles in dem Spiel, so confus vorgebracht, daß es ganz unbegreiflich erscheint, wie diese Tollhausscenen überhaupt aufgeführt werden konnten. Und daß das Stück gespielt wurde — und zwar von Kindern, — meldet nicht nur das Titelblatt, sondern auch das oben citirte Vorwort.

Außer im Elsaß hatte das Schauspiel im südwestlichen Deutschland bisher sehr wenig Boden finden können. In Mainz und Frankfurt kamen nur wenige vereinzelte Stücke vor, und diese sind ohne alle Bedeutung. Dagegen ist aus Heidelberg hier eines Dichters zu erwähnen, dessen Schauspiele, obwohl nur Bearbeitungen fremder Stoffe, doch in einer Hinsicht Interesse erregen. Es ist dies Thomas Schmidt, der sich als Steinmetz aus Meißen bezeichnet, und dessen beide Schauspiele „Thobias" und „Joseph" in den Jahren 1578 und 1579 von der Bürgerschaft in Heidelberg öffentlich dargestellt wurden.

Die beiden aus dem alten Testament genommenen Stoffe gehören zu den am häufigsten behandelten. In dem erstern, die Historie vom Tobias, hat aber unser dramaturgischer Steinmetz hauptsächlich die ältere Komödie von Wickram in Colmar wiedergegeben, seine angeblichen Verbesserungen bestehn in einigen Weglassungen und Zusätzen. Auch hat er

das Ganze in Acte getheilt, die aber — es sind im Ganzen fünfundzwanzig — nur ebenso viele Scenen sind. Dabei hat er die Eintheilung des Ganzen für zwei Tage nach seinem Original bestehn lassen; am Schluß des ersten Theils ladet der Herold die Zuhörer ein, sich am folgenden Tage um Ein Uhr wieder einzufinden. Uebrigens ist durch seine Ergänzungen des Wickram das Machwerk noch formloser und confuser geworden. Oft läßt er den Dialog von der einen Scene in die andere übergehn, ohne daß auch nur eine Andeutung von dem Wechsel des Schauplatzes gemacht ist. Nachfolgende Dialogprobe möge von dieser Behandlungsweise eine Vorstellung geben:

Achior geht zum Thobia.

Thobias der Alt.

Ach sag mir, mein Freund Achior,
Was ist dann das für ein Rumor
Unter den Heiden um und um,
Ich weiß nichts, weil ich nit auskumm.

Achior.

Nichts dann vor fünfundzwanzig Tagen
Da hat man dir dein Gut austragen,
Ins Königs Schatzkammer liegts verschlossen,
Du aber hast der Flucht genossen,
Sonst wollt ich dir ein Bürgen geben.
Du wärest kommen um dein Leben.

Naboth.

Ach Gott ich hab ihms längst gesagt,
Und über sein Frevel geklagt,
Wer will ihm thun, es ist geschehen,
Um Rath der Sachen muß man sehen.

Thobias der Alt.

Ich wüßt mir keinen bessern Rath,
Dann wann mich Gott nähm durch den Tod,
Und hoffe doch, er wird mich noch
Erlösen aus dem schweren Joch,

Dann seine Güt währt ewiglich,
O Herr mein Gott erhör doch mich.

Sisserach.
Wenn ich hinein zum König gang,
So will ichs zwar nit machen lang.
Und mich glatt nicht abtreiben lassen.
Diesen Dolchen geschwind in ihn stoßen.

Simri.
Das thu nur bald, mach wenig Wort,
So kompt man der Sach auf ein Ort.
Darum ihn nur tief in ihn stich,
Er dauert mich minder denn ein Viech.

König schreit.
O Mord, was zeigstu mich alten Mann,
Hab ich dir doch kein Leid gethan.

Sissera.
Solchs hast mir sampt mein Bruder gund,
Jetzt hast dein Theil zu dieser Stund.
(Spricht weiters).
Ich mein, ich hab ihn recht antroffen,
Mit diesem Dolchen ihn angloffen,
Und ihm ein Stich so tief bald geben,
Daß er schon hat geendt sein Leben.

Simri.
So werden wir fürbaß sein frei,
Und fürder leben ohn all Schey.
Damit aber gstillt werd unser Sachen,
Wöllen wir uns ins Lossament machen.

Der Bettler.
Ach Jüngling bitt den Vater dein,
Daß er sich woll erbarmen mein,
Und mir ein Röcklein theilen mit,
Wie schlecht das sei, verschmäch ichs nit.

Thobias der Jung.
Vater, sieh hier den armen Mann,
Er hat nichts denn ein Hemdlein an.

Um ein alt Röcklein er dich bitt,
Daß er sich mög bedecken mit.

Thobias der Alt.
Sehe hin diesen Rock den hab von mir,
Durch Gottes Willen geb ich ihn dir.

Bettler.
Thobias, um dein Gab so reich
Woll dir Gott lohnen ewiglich.
ꝛc.

Mit der weitern Rede des Bettlers schließt dann dieser ganze „Actus". Zu begreifen ist dies Durcheinander der Handlung einzig, wenn man sich vorstellt, daß auch hierbei noch die ältere Bühneneinrichtung mit dem gleichzeitigen Nebeneinander verschiedener Schauplätze bestanden hat. Ganz unvergleichlich bedeutender ist das andere Schauspiel von Th. Schmidt, welches die beliebte Geschichte Josephs behandelt. Das Stück ist zwar wieder auf zwei Tage berechnet; aber die dramatische Composition ist eine vollkommen klare und ordentliche. Der Abstand vom „Tobias" ist in dieser Beziehung ein so großer, daß der Verdacht gar nicht abzuweisen ist: Schmidt habe auch hier das Stück eines andern Dichters, und zwar ein ungleich besseres, nur überarbeitet. Auch ist es die angemessene Entwickelung der Handlung und der dramatische Bau des Ganzen nicht allein, was diesem Stücke Bedeutung gibt, sondern es bietet uns außerdem auch in der wirklich psychologischen Motivirung der Handlung aus den Charakteren eine ganz auffallende Erscheinung. Das gilt besonders von der Art, wie Potiphars Weib in ihrem Verhältniß zu Joseph behandelt ist, wie sie, von dem ersten Eindruck an, den Joseph auf sie macht, Schritt für Schritt, mit ganz feinen psychologischen Uebergängen, in ihrem Begehren und in ihren gegen Joseph aufgebotenen Verführungskünsten vorschreitet. Eine derartige

subtile Entwickelung aus dem Innern ist in dieser Zeit etwas so Neues, daß schon um dieses Umstandes Willen Thomas Schmidt von Meißen (wenn er selber der Verfasser war, und nicht wie beim Tobias einen Andern geplündert) einen hervorragenden Platz unter den dramatischen Dichtern jener Zeit verdienen würde.

Von ganz apartem Interesse sind für mich die Heidelberger Drucke dieser Schmidtschen Schauspiele dadurch, daß wir durch sie über die theatralische Darstellung, speciell über die Rollenbesetzung, eine zuverlässige und ausführliche Nachricht erhalten. Unter den mehreren Hunderten von Schauspielen, die ich aus dem 16. Jahrhundert in Händen gehabt, sind dies die einzigen, bei denen dem Personenverzeichniß auch zugleich die Besetzung aller Rollen, mit Namen und Stand der Mitwirkenden, beigefügt ist. Die Mitspielenden sind dabei in drei Hauptkategorieen unterschieden: in Solche, welche das ganze Spiel inscenirt hatten („so das Spiel regieret"), ferner in Bürger („theils in der Stadt, theils oben vor dem Berg") und endlich in Studenten der Universität. Der Dichter Thomas Schmidt war auch zugleich der Dirigent des ganzen Spiels, und er hatte dafür gleichzeitig die Rolle des „Herold" übernommen. Auch der „Argumentator" war einer von den sieben Mitdirigenten. Unter den Bürgern finden wir nach ihren Handwerken und sonstigen bürgerlichen Berufen genannt: einen Stadtschreiber, Trompeter, Malergesellen, Buchbinder, Schuhmacher u. s. w. Alle weiblichen Charaktere sowie verschiedene Knabenrollen sind von den Studenten ausgeführt worden; der Engel Raphael sowie einige jugendliche Rollen auch von „Bürgerssöhnen".

Kurz wir ersehn aus diesen vollständigen Personenverzeichnissen, daß diese Aufführungen Sache der eigentlichen

Bürgerschaft waren*, und daß auch hier noch keine Schauspieler von Beruf Antheil hatten.

Mit dem größer werdenden scenischen Apparat, den solche umfangreiche Aufführungen erforderten, sehn wir auch immer mehr Sorgfalt auf die den Charakteren entsprechenden Costüme verwendet. In einer geistlichen Komödie des österreichischen Poeten Georg Lucius (oder Lucz) wird unter Anderem besonders hervorgehoben, daß solche Aufführungen geistlicher Historien in gebührenden Kleidungen, mit Geberden, Worten und Werken beim Laienvolk so viel als eine gute Predigt werth seien.

Aus den beiden für die Entwickelung des Schauspiels in Süddeutschland besonders wichtigen Städten Augsburg und Nürnberg ist aus dieser Zeit nichts von Bedeutung zu berichten. Die Stücke des Augsburgers Sebastian Wild sind schon früher kurz erwähnt worden. Wild war Meistersänger und ahmte seinem berühmten Nürnberger Collegen entschieden nach, auch unter Anderem darin, daß er wie Hans Sachs alle seine Stücke in dem letzten Reimpaar mit seinem Namen schloß. Er behandelte Stoffe aus dem Alten und Neuen Testament, aus der römischen Geschichte (Titus), aus der deutschen Sage (Magelone) und endlich im letzten Stücke „Der Doctor mit dem Esel" die bekannte Fabel des Aesop, die er aber mit viel größerm Apparat und dabei weniger wirksam dramatisirt hat, als Hans Sachs und als Greff in Zwickau. Schon daß er diese satyrische Fabel — mit welcher er einen Kaiser belehren läßt, daß man's in der Welt Keinem recht machen könne — eine Tragödie nennt, ist bezeichnend für seine Anschauung, die er vom Wesen des „Tragischen" hatte. Ueber die verschiedenen Localitäten, welche die Meistersänger in Augsburg benutzten, habe ich schon früher berichtet. Wild gibt uns einmal eine Andeutung über die Einfachheit der damaligen Scenerie. Als in der Komödie vom Esel mit

Beginn des 3. Actes die zwei Personen mit dem Esel wieder erscheinen, heißt es: „Der Doctor kommt mit dem Esel hinter einem Vorhang hervor“.

In Nürnberg blieben Hans Sachs und Culmann für längere Zeit ohne Nachfolger. München blieb nach wie vor unberührt von der großen und allgemeinen Bewegung. Die wenigen Spiele, die dort gegen Ende des Jahrhunderts vorkommen, waren rein katholisch-kirchlichen Inhalts voller Symbolik, und sie wurden von den Jesuiten in Gymnasien gepflegt. Dagegen hatten in Oesterreich die Komödien in einzelnen Gegenden Fortschritte gemacht, so in dem oberösterreichischen Steyer, wo der Schulhalter Thomas Brunner mehrere Stücke biblischen Inhalts schrieb, die aber sämmtlich in Wittenberg gedruckt wurden. Von Adam Puschmann in Breslau, einem Schüler des Hans Sachs, existirt nur ein biblisches Schauspiel: „Von dem frommen Patriarchen Jacob und seinem Sohne Joseph“ u. s. w., welches 1583 in Breslau aufgeführt wurde, und zwar unter Leitung des Autors, eines Schusters und Meistersängers von Augsburg, der um 1570 nach Schlesien gekommen war und mit großem Eifer die Meistersingkunst dort auszubreiten strebte. Sein erwähntes Schauspiel hatte er dem Pfarramt zu Breslau zur Begutachtung eingereicht. Obgleich ihm eine sehr abfällige Antwort über den poetischen Werth des Stückes wurde, so brachte er es dennoch zur Aufführung. Auf seine sehr umständlichen Erörterungen über theatralische Darstellungen komme ich später noch zurück.

Es ist sehr auffallend, wie in der Mark Brandenburg, welche zu dem mächtigsten protestantischen Staate berufen war, das Reformations-Schauspiel so gut wie gar nicht existirte. Es steht dies freilich ganz im Einklang mit der hier ebenso nüchternen wie ruhigen und sicher fortschreitenden Entwickelung und Befestigung der Reformation

selbst, die hier erst 1539 unter dem Kurfürsten Joachim nach vorsichtiger Erwägung staatlich anerkannt und eingeführt wurde. Bald darauf wurde im Kölnischen Rathhause zu Berlin („Cöln an der Spree") ein geistliches Spiel „von der lieblichen Geburt unsers Herrn Jesu Christi" aufgeführt, dessen Verfasser Henricus Chnusterius (zu deutsch Knaust) aus Hamburg 1540 als Director der Kölnischen Schule nach Berlin gekommen war. Es war aber auch dies nur eine Schüler-Aufführung, und das Spiel selbst ist ein ziemlich dürftiges und poesieloses Mysterium.

Nächst diesem Spiele begegnen wir erst wieder 1547 einer zu Frankfurt a. O. erschienenen Komödie „wie Untreu seinen Herrn schlägt" von Greg. Wagner, die aber nur eine Bearbeitung der schon von Hans Sachs („Henno") verdeutschten Scenica progymnasmata des Reuchlin ist. Erst aus dem Jahre 1573 haben wir ein (ebenfalls in Frankfurt a. O. gedrucktes) Schauspiel, welches zwar stellenweise auch noch an die mittelalterlichen Mysterien erinnert, aber doch entschieden im Geiste der Reformation gehalten ist. Es ist eine Comedia „vom letzten Tage des Jüngsten Gerichts" von Philipp Agricola von Eisleben, der das Spiel dem Bürgermeister von Berlin widmete. Es ist ein fantastisches und kunstloses Gemisch von Engels- und Teufelsscenen, dazwischen eine arme und fromme Bauernfamilie, Landsknechte u. dgl. m. Einmal erscheint sogar das Türkische Heer und wird von den Christen mit Hilfe des Engel Gabriel vernichtet, der dann auch den Drachen, den zuvor aus der Hölle freigelassenen Satan, schlägt und wieder zur Hölle verdammt. Dann erscheint Elias im Himmel, mit dem Herrn und mit Engeln; dann folgen wieder Gespräche eines Edelmannes mit Kriegsleuten u. s. w. Bei der Scene des Jüngsten Gerichts ist vorgeschrieben: Da der Engel (auf den Befehl des Herrn) posaunt, „fallen alle Menschen in der Comedie

nieder, als ob sie todt wären, und die hinter dem Tische sterben. Die Teufel aus der Hölle kommen mit großem Geschrei und holen sie in die Hölle und setzen sich dann selbst zu Tische". Nachdem sodann die Gerechten erwecket (welche „mit gefaltenen Händen und in weißen Kleidern" erscheinen sollen), folgt als Hauptscene noch die Verdammung des Papstes zur Hölle. — Nach der ganzen Anlage dieses Stückes muß man schließen, daß auch hier noch die Einrichtung der alten Mysterienbühne benutzt wurde. Von den geistlichen Stücken aus dieser Gegend möge hier noch erwähnt sein: ein geistliches Spiel „Von der Geburt Christi" ꝛc., von einem Pfarrer Lasius in Spandau, wo es auch 1586 aufgeführt wurde. Ein anderer geistlicher Autor, der Pfarrer Ringwaldt zu Langfeld, schrieb unter dem Titel „Speculum mundi" eine seltsame Komödie, welche von den getreuen Predigern handelt, „welche die Wahrheit reden, von den Widersachern bisweilen heftig verfolgt, und dennoch oftmals aus ihren Händen wunderlich errettet werden". Der Verfasser versichert, daß dies Spiel nicht allein nützlich zu lesen sei, sondern auch „im Agiren beweglich".

Mehr Theilnahme für das Schauspiel, als in Brandenburg, zeigte sich schon frühzeitig in den Hauptstädten des Herzogthums Preußen, namentlich in Königsberg. Schon in frühern Jahrhunderten hatten die deutschen Ordensritter in den Ostseeprovinzen zuweilen auch geistliche Komödien zur Aufführung gebracht. Aus Riga wird uns sogar von einer solchen Aufführung, von den Schwertrittern veranstaltet, bereits aus dem Jahre 1205 berichtet. Nachdem aber die Reformation schon frühzeitig bis nach Livland vorgedrungen war, wurde schon im Jahre 1527 ein Spiel von Burkard Waldis, das die Parabel vom „Verlornen Sohn" im streng lutherischen Sinne behandelt, öffentlich von Bürgern in Riga aufgeführt.

Wie in Süddeutschland, so hatten auch in den ostpreußischen Städten aus den zur Fastnacht stattfindenden Mummereien und Aufzügen sich kleine burleske Scenen entwickelt. Gleich in den ersten Jahren der Reformation richteten sich solche Possen, die zum größern Theil Pantomimen waren, gegen die Priesterschaft und den Papst. Aus Danzig, Elbing und Königsberg berichten die Chronisten von derartigen auf öffentlichem Markte dargestellten Scenen, die gewöhnlich zu tumultuarischen Auftritten führten. Bald kamen hier auch die Schulkomödien in Aufnahme, besonders in **Königsberg**, wo sogar die Schullehrer der drei verschiedenen Stadttheile miteinander wetteiferten. Der Rector der Schule war stets auch der „Actor" (d. h. Veranstalter) des Spiels, und erhielt für solche Aufführungen, die gleichfalls meist biblischen Inhalts waren, für sich und seine Schüler kleine Geldsummen als Belohnung. Begreiflicherweise hatten solche kleine Aufbesserungen ihres kärglichen Gehaltes auch zu eifriger Rivalität der Lehrer unter einander geführt. Aus der Beschwerdeschrift eines Rectors der altstädtischen Schule in Königsberg aus dem Jahre 1581 erfahren wir, daß derselbe, laut seiner Bestallung, jährlich eine Komödie agiren sollte, „davon er etwas haben könne". Er habe schon angefangen und die Rollen ausgetheilt; da käme ihm aber zu Ohren, daß der Schulmeister auf dem Holzthor „auch eine agiren wolle", weil es sein „merklich Accidenz sein soll", dies jenem Schulmeister einer nicht lateinischen Schule zu untersagen. Schon 1560 war in Königsberg die „Aulularia" des Plautus von Schülern in lateinischer Sprache aufgeführt worden. Von den Studirenden der Universität Königsberg wurden zuweilen solche Spielübungen auch für weitere Kreise ausgedehnt, meist aber fanden solche Aufführungen vor hohen fürstlichen Personen statt. Für ein Spiel von der Geburt Christi erhielten im Jahre 1584 fünf

Studenten eine Belohnung von 3 Mark 45 Schilling; zwei Jahre darauf hatte einer „aus'm Kollegio" im Moskowitergemach des Schlosses eine Komödie dirigirt, wofür er 7 Mark erhielt. Die lateinische Moralität des Macropedius „Hecastus" wurde mehr als einmal von Königsberger Gelehrten bearbeitet und zur Aufführung gebracht*.

Der Schulmeister Georg Roll in Königsberg, welcher daselbst 1573 auf dem Schlosse eine Komödie vom Sündenfall veranstaltete, ist auch der Dichter eines Spiels, das in demselben Jahre im Druck erschien, und in welchem neben dem Herrgott auch die Possenreißer Hans Han und Hans Wurst agirten. Wir erfahren hierbei auch, daß nach zweimaliger Aufführung dieses Spiels, welche auf dem Schlosse vor dem Markgrafen stattfand, der Dichter und „Actor" desselben, besagter Schulmeister, die Summe von 20 Mark erhielt.

In Mecklenburg und in Lübeck fanden schon seit Anfang des Jahrhunderts Aufführungen niederdeutscher Stücke statt, die zum größern Theile der Gattung der Fastnachtspiele angehörten. Die Gesellschaft der „Cirkeler" in Lübeck ernannte alljährlich ihre besonderen Fastelavendsdichter, und für die Aufführungen war auf dem Markte die sogenannte „Schauburg" errichtet, von der uns die Chronik sogar meldet, daß sie im Jahre 1458 zusammenstürzte.

In Mecklenburg wurden neben den niederdeutschen Fastnachtsspielen seit der Reformation auch besonders die Schulaufführungen lateinischer Spiele eifrig betrieben. In

* Für alle Nachrichten, welche Königsberg und andere Städte der Ostseeprovinzen betreffen, folge ich den Mittheilungen des unlängst in Königsberg verstorbenen Prof. E. A. Hagen, der in seiner Geschichte des „Theaters in Preußen" durch die Herbeischaffung eines reichen Quellenmaterials sich um die Geschichte des Theaters besonders verdient gemacht hat.

der Schulordnung von Güstrow wird 1552 ausdrücklich verordnet, daß alle halbe Jahre eine lateinische Komödie des Plautus oder Terenz, zur Uebung in der Sprache, agirt werde. An deutschen öffentlichen Aufführungen hatten sich aber die Schüler nicht zu betheiligen.

Mit einem umfangreichern deutschen Schauspiel trat erst 1584 Johann Stricerius (Stricker), Pfarrer in dem mecklenburgischen Städtchen Grobe, hervor: es war dies „De düdesche Schlömmer", welcher zuerst in Lübeck in niederdeutschem Dialekt erschien, dann vom Verfasser selbst ins Mittelhochdeutsche übertragen und 1588 unter dem Titel „Der deutsche Schlemmer" (ebenfalls in Lübeck) gedruckt wurde. Wir haben es hier wieder mit einer der „Moralitäten", und zwar mit der unerquicklichsten unter allen, zu thun. Die Idee des Spiels, das der geistliche Verfasser in seinem von 1584 datirten Vorwort ganz bezeichnend eine „Bußpredigt" nennt, ist dem früher besprochenen lateinischen „Homulus" entnommen. Das sehr umfangreiche Spiel hat keine andere Handlung, als die Darstellung eines schlemmerischen Sünders (in dem ganzen Stück immer nur als „der Schlemmer" bezeichnet), wie er zuerst die Ermahnungen des Predigers verlacht, dann Besserung gelobt, aber gleich darauf mit seinen Freunden wieder in das Genußleben zurückfällt, endlich aber durch die Ermahnungen des Todes zur Reue und Besserung bewogen wird, und schließlich in bußfertiger Weise und in der Hoffnung auf ein seliges Ende stirbt. Der Verfasser ist ein puritanischer Eiferer von reinstem Wasser. Alle fünf Acte sind überladen mit geistlichen Ermahnungen und Klagen über die sündige Menschheit. Neben der Hauptperson und seinen Genossen hat der Prediger sich selbst eine hervorragende Rolle ertheilt und spricht in dem Stück überall pro domo, setzt es auch durch, daß der bekehrte Sünder die an sich gezogenen Kirchen-

güter wieder herausgibt u. dgl. m. Der unerträglich breiten und pietistischen Moralpredigt des Stückes selbst ist dann noch ein mehr als 300 Verse langer Epilog angehängt, der wiederum eine aparte Bußpredigt ist.

Auch Friedrich Dedekinds „Christlicher Ritter" (Ulssen 1590) ist eine neue Bearbeitung der älteren Moralitäten. Weniger breitspurig und ohne die aufdringliche Frömmelei des vorigen Stückes ist es dafür überladen mit den früher gebräuchlichen allegorischen Figuren: Patientia, Fides, Spes, Constantia, und noch viele andere Allegorien haben den Kampf des Ritters mit den Versuchungen dieses Lebens und seine schließliche Rettung darzustellen. Der „christliche Ritter" ist aber dabei ein theologisches Stück im streng protestantischen Sinne. Als im letzten Acte der Ritter zur Rettung seiner Seele aufgefordert wird, die Messe zu hören, sowie die Mutter Gottes und alle Heiligen anzurufen, weist er die Versucher mit der Schrift zurück und endet schließlich den Kampf in ganz anschaulicher und drastischer Weise damit, daß er Beelzebub und alle höllischen Geister tapfer hinausprügelt.

Während in Nord- und Mitteldeutschland die orthodox-protestantische Richtung auch in den Schauspielen dieser Zeit sich wiederspiegelt, und zwar in deutschen wie in lateinischen Schulkomödien, war in jenem Theile des südlichen Deutschlands, in Würtemberg, wo bisher das Schauspiel nur wenig Bedeutung erlangen konnte, unter den lateinischen Dichtern auch ein Dramatiker von hervorragender litterarischer Bedeutung erstanden: der Philolog Nicodemus Frischlin. In dem Würtembergischen Städtchen Balingen 1547 geboren, war Frischlin von 1568—1582 Professor in Tübingen, dann kurze Zeit Rector in Laibach, der Hauptstadt von Krain. Durch seinen Freimuth und sein „poeticum ingenium", wie durch seine unverkennbare Streitsucht zog er sich die Feind-

schaft und Verfolgung seiner Tübinger Universitätscollegen wie auch des Würtembergischen Adels zu, gegen welchen er sich der armen Bauern annahm. Frischlin wurde nach seiner Rückkehr aus Krain erst aus dem Lande verwiesen, dann wegen erneuter Angriffe außerhalb seines heimathlichen Gebietes verhaftet und nach der Festung Hohen-Urach gebracht, wo er Ende des Jahres 1590 einen Fluchtversuch machte und dabei durch einen unglücklichen Sturz seinen Tod fand. Wiewohl Frischlin als Philolog und hervorragendster lateinischer Dichter seiner Zeit einen directen Einfluß auf das Theater nicht haben konnte, so verdienen seine Schauspiele dennoch hier besprochen zu werden, da nicht nur die meisten von seinem Bruder Jakob Frischlin ins Deutsche übertragen, sondern auch sowohl lateinisch wie deutsch aufgeführt worden sind.

Schon in der Mitte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hatten mit der stärker hervortretenden theologisch-gelehrten Dichtung auch besonders die lateinischen Schauspiele sich sehr erheblich vermehrt. Von den Dichtern, welche um diese Zeit lateinische Komödien schrieben, mögen hier nur genannt sein: Andreas Fabricius, aus Lüttich, Martin Hayneccius, Rector in Grimma, und Aegidius Hunnius, Superintendent in Wittenberg; ferner J. P. Crusius, aus Straßburg, und vor Allem Nicodemus Frischlin.

Ich habe schon früher darauf hingewiesen, welchen Werth selbst deutsch schreibende Autoren darauf legten, daß die Jugend in der lateinischen Sprache sich übe; man war dabei von der Ueberzeugung durchdrungen, daß eine schöne Ausdrucksweise und gutgesetzte Rede im Lateinischen sich viel eher erreichen lasse als in der „gemeinen Sprache", d. h. im Deutschen, daß aber auch die deutsche Sprache selbst durch das Studium des Lateinischen profitiren müsse. Da aber

doch die Kenntniß des Lateinischen nicht genug verbreitet war, so suchte man die lateinischen Stücke wenigstens durch Uebersetzungen größeren Kreisen zugänglich zu machen, besonders wenn man es damit auch der Bürgerschaft ermöglichen konnte, sie aufzuführen. Jakob Frischlin, der Uebersetzer seines Bruders und selbst Schullehrer in Waiblingen, spricht sich darüber in einem langen Vorwort zur „Rebecca" aus. Er preist die Komödien des in den Schulen so allgemein gebräuchlichen Terentius, der „der rechte Schöpfbrunn ist, daraus die elegantiae und phrases purae latinae linguae genommen und gelernet werden". Aber auch die neueren Schauspiele, welche ihre Stoffe aus der heiligen Schrift nehmen, wie im „Joseph" des Pfarrers und Professors Hunn in Marburg, im „Tobias" von Crusius, und in den vorliegenden Schauspielen Frischlins seien so artig und kunstvoll, so nach dem Latein und den Phrasen des Terenz und Plautus geschrieben, daß man sie ebensowohl in den Schulen pflegen könne, wodurch man neben dem heidnischen auch einen christlichen Terenz gewinne. Jacobus Frischlin ließ deshalb auch diese neuen Schauspiele von seinen Schülern fleißig exerciren und auswendig lernen, um sie etwa bei Hochzeiten und auch sonst vor hohen und niedern Standespersonen agiren zu lassen. Seine Schüler hätten dadurch nicht allein die schönen Phrasen mit Lust gelernt, sondern sich dabei auch geübt, mit dem Ausdruck der Sprache die dazu nöthigen Gesten zu verbinden. Er habe aber diese Schauspiele auch als deutsche Komödien herausgegeben, weil auch die Bürgerschaft der Stadt Waiblingen die löbliche Gewohnheit habe, Komödien öffentlich zu agiren, wodurch sie sich besonderen Ruhm erworben habe.

Die lateinischen Stücke Frischlins wurden auch am Hofe aufgeführt und der Dichter wurde mehrmals nach Stuttgart berufen, um solche Darstellungen zu leiten; so geschah es mit seiner Hildegardis, Susanna und noch andern Stücken. Da

aber in Tübingen selbst die lateinischen Aufführungen aus dem geschlossenen Raum der Schule sich auf den offenen Markt hinauswagten, so suchte der Dichter dem Verständnisse dadurch nachzuhelfen, daß er den Stücken deutsche Argumente beifügte, die vor den einzelnen Acten gesprochen wurden und den folgenden Inhalt zu erklären hatten. Charakteristisch für diesen seltsamen Zwiespalt ist ein lateinischer Prolog zu seiner Komödie „Helvetiogermani", worin der Dichter sich sogar ziemlich grob über die Leute ausspricht, die nicht Latein verstehn *:

So höret uns denn günstig zu und haltet
Den lieben Pöbel wie ihr könnt im Zaum,
Denn weil das Stück lateinisch wird verhandelt,
So murren, die die Sprache nicht verstehn,
Belfern die Weiber, lärmen Mägd' und Knechte,
Wurstmacher, Fleischer, Schmied' und andre Zünfte,
Und fordern laut in deutscher Sprach' ein Stück.
Da man dies nicht gewährt, so ziehen sie
Seiltänzer, Gaukler, Taschenspieler und
Dergleichen Volk uns unverholen vor.

Und das war den Leuten wahrlich nicht zu verdenken. Frischlins Bruder hat deshalb für das Bedürfniß des Volkes entschieden besser gesorgt, wenn er des großen Lateiners Komödien ins verständliche Deutsch übertrug, und sie in Waiblingen, dem Orte seiner pädagogischen Wirksamkeit, auf offenem Markte aufführen ließ.

Wenn wir bei diesen Komödien von dem pädagogischen Zweck absehn, so bleibt allerdings für die dramatische Poesie nicht sehr viel übrig. Daß selbst ein Mann wie Frischlin noch keine Ahnung von den Erfordernissen des Schauspiels hatte, ersieht man zunächst schon aus der Wahl der Stoffe. In seinen lateinischen Komödien Dido und

* Ich gebe die Uebersetzung hier nach Fr. D. Strauß.

Venus schöpfte er aus Virgil, wobei er aber für die Umwandlung aus dem Epischen ins Dramatische nichts weiter that, als das Erzählte in Dialogform zu bringen. In seiner Komödie „Helvetiogermani“ (sie behandelt die Kriege Cäsars gegen die Helvetier und dann gegen die Germanen unter Ariovist) hat er ganz einfach einen Abschnitt aus Caesars Commentarien über den gallischen Krieg dialogisirt. In den beiden biblischen Stücken „Rebecca“ und „Susanna“ (deutsch von Jakob Frischlin 1589) breitet er sich mit jener, den dramatischen Fortgang der Handlung ganz ignorirenden Redseligkeit aus, die den gelehrten Dichtern dieser Zeit, namentlich den Schulpoeten, eigen ist. Im Scenenbau erkennen wir hier wohl, daß er von seinen classischen Vorbildern genug gelernt hat, um nicht jene Unordentlichkeit sich zu Schulden kommen zu lassen, an der die meisten Stücke der vorausgegangenen Epoche leiden. Aber bei der ruhigen Entwickelung im Scenengange herrscht dafür auch eine so ermüdende Weitschweifigkeit, daß man trotz der zahlreichen eingeflochtenen satirischen Hiebe gegen gewisse Stände und Laster seiner Zeit doch nur mit äußerster Anstrengung die Lectüre eines solchen Stückes zu Ende bringen kann. Die Theilung in Acte und Scenen ist ganz correct durchgeführt. In welcher Weise aber Frischlin einen Act herstellte, dafür gibt der Anfang von „Rebecca“ ein Beispiel: Das Stück beginnt mit einem langen Gespräch zwischen Abraham und Eleasar, in welchem der Erstere seinem Knecht aufträgt, für Isaac ein Weib zu suchen. Und dies Gespräch, welches eine Länge von dreißig Druckseiten mit über 600 Versen hat, füllt den ganzen ersten Act des Stückes aus. Und in solcher Breite ist das Ganze ausgeführt. „Rebecca“ hat über 4000, „Susanna“ gegen 5000 Verse! Daß die gerühmte „Elegantia“ der lateinischen Sprache sich auch auf die deutschen Verse übertrug, kann man nicht sagen. Einzelne Ausdrücke in der Derbheit des

deutschen Volkshumors kann man sich noch gefallen lassen. So z. B. wenn der Jäger Cham zu Gastrodes sagt:

O Gott, du großer Käsbauch,
Du Pompelfaß, du Weinschlauch.

Aber auch Rebecca selbst drückt sich manchmal etwas sonderbar aus. So z. B. als sie (im dritten Act) den Eleasar mit seinen Begleitern nahen sieht, sagt sie:

O Gott, was sein das doch für Leut,
Mit fremden Kleidern dieser Zeit?
Warlich ich weiß nicht was mir dottert,
Mein ganz Herz mir allhie da schlottert?

Für diese Verse ist nun freilich der lateinische Poet nicht verantwortlich zu machen, wohl aber für die lästige Weitschweifigkeit des Ganzen.

Alle andern Stücke Frischlins sind nun von den beiden biblischen Schauspielen gänzlich verschieden, und jedes vertritt eine besondere Gattung für sich: Sein berühmtestes und umfangreichstes, unter dem Titel „Phasma“, ist — obgleich in Acte und in Scenen getheilt — nur eine theologische Disputation, in Gesprächen über die verschiedenen aus der Reformation entsprungenen Secten und Richtungen; die Komödie „Frau Wendelgart“, welche weitaus am meisten als wirkliches Drama gelten kann, ist eine rührende romantische Geschichte in kurzer, gedrungener dramatischer Darstellung; und wiederum sein „Julius redivivus“ — ja was dies eigentlich ist, das läßt sich nicht in so wenigen Worten bezeichnen. Der ausführlichere Titel der deutschen Uebersetzung aber wird es schon eher andeuten können. Die Fortsetzung desselben lautet nämlich: „Wie Julius Cäsar . . . . durch diese Comoediam wieder auf Erden kompt, und lebendig wird; mit M. T. C. (soll heißen: Marcus Tullius Cicero) dem allergelehrtesten Oratore: da sich Jener ob der teutschen Kriegsrüstung, der aber ob den

gelehrten Leuten und Druckereien und allerlei Sprachen verwundert“. — Julius Cäsar und Cicero werden durch Mercur aus der Hölle auf die Erde geführt, weil sie den Wunsch haben, sich Deutschland jetzt einmal anzusehn. So kommen sie denn zuerst mit einem Schwäbischen Herzog, mit Namen Hermannus zusammen, der sie mit der jetzigen Kriegführung bekannt macht, über die Erfindung des Schießpulvers und den Gebrauch der Geschütze sie unterrichtet, seine Rüstung und seine Waffen ihnen zeigt u. dgl. m. Besonders wird auch der Stadt Straßburg und ihrer starken Befestigung zum Schutze des deutschen Landes rühmend erwähnt. Danach folgen lange Gespräche der beiden Römer mit Eoban Hesse, der sie über die Buchdruckerkunst, über die in Deutschland herrschende große Gelehrtheit unterrichtet. Außer Straßburg werden auch Tübingen und noch andere Städe besucht, und Cäsar und Cicero können nicht genug ihr Erstaunen über Alles ausdrücken, da sie zu ihrer Zeit die Germanen doch nur als Barbaren gekannt haben. Das ganze Spiel ist eigentlich als der Humor der Renaissance zu bezeichnen. In der letzten Scene kommt Mercur wieder in die Unterwelt zu Pluto und ergänzt das schon Gehörte durch Berichte über deutsche Musik und über verschiedene ausgezeichnete Speisen, die sie in Deutschland zu essen bekommen. — Und diese Gespräche sind allen Ernstes als eine Komödie gedacht, in Acte und in Scenen getheilt!

Wenn „Julius redivivus“ trotz seiner dramatischen Dürftigkeit wenigstens durch die originelle Idee und durch manche an Aristophanes erinnernde gute Einfälle erheiternd wirkt, so ist dagegen seine theologische Dichtung „Phasma“ (deutsch von Arnold Glaser, 1593) als Komödie betrachtet ein Muster von Langweiligkeit. Aber diese Dichtung ist nicht nur wichtig dadurch, daß sie den unerquicklichen Stand der

religiösen Parteiung bezeichnet, sondern sie hat in dieser Beziehung auch als Prototyp einer in der Form des Schauspiels sich eindrängenden verbreiteten Gattung ihre hervorragende Bedeutung. Es ist nichts, als eine breit ausgeführte theologische Polemik gegen die Wiedertäufer, sowie gegen die Lehren Zwinglis, Calvins u. s. w. gerichtet, und Frischlins strenges Lutherthum, zu dem er sich bekannte, zeigt sich hier in aller Schärfe. Die Tendenz wird auch von Glaser, dem Uebersetzer, in seinem Vorwort nachdrücklich ausgesprochen. Derselbe klagt darüber, wie man jetzt das Göttliche Wort verfälscht, „bei den Haaren zeucht, oder ihm eine wächserne Nase ansetzet und einen fremden Verstand gibt, und es drehet, wie mans haben will". Die Päpstlichen sagen, die Bibel sei allzu dunkel für den Laien, „da sie doch nur den Gottlosen dunkel ist, auf daß sie desto leichter allerlei Aberglauben mögen ausbreiten und ihre Simoniam treiben". Die Wiedertäufer halten dagegen das Lesen der Bibel für unnütz, warten „heimliche Entzückung" ab, wie es Knipperdolling zu Münster gethan, und „wie es des Teufels Cloac und Anhänger des Bauernkrieges im Thüringer Land, Thomas Müntzer zu sagen pflegt". Zur Abwehr gegen diese sowohl wie gegen die andern „Sacramentierischen Fladdergeister", welche Gift und Irrthum verbreiten, solle man das Wort Christi, das Evangelium, mit allem Fleiß studiren. Die in den verschiedenen Acten dieser „Komödie" auftretenden Personen sind: Meliböus (ein wiedertäuferischer Bauer) und sein Weib; Luther, Zwingli, Karlstadt, Schwenckfeld, Brenz und Andere. Im vierten Act (in welchem das Tridenter Concil besprochen wird) erscheinen auch der Papst und Satan, zuletzt auch Christus und die Apostel. Sämmtliche Scenen sind nur Disputationen über die Lehren des Evangeliums und vor Allem über die Spendung des Abendmahls.

Daß dieser nämliche Dichter, welcher „Phasma" und

„Caesar redivivus“ als Komödien betrachten konnte, dennoch ein Schauspiel von wirklich dramatischem Gehalt geschrieben hat, müßte in Erstaunen setzen, wenn man nicht wüßte, wie sehr entscheidend beim Drama vor Allem die Wahl eines glücklichen Stoffes ist. Und einen solchen behandelte Frischlin in seiner „Frau Wendelgard“, dem einzigen Schauspiele des Nicodemus Frischlin, das er selbst in deutscher Sprache verfaßte. Der im Kriege mit den Ungarn gefangen genommene schwäbische Herzog Ulrich von Buchhorn wird für todt gehalten. Seine ihn beweinende Gattin ist in ein Kloster gegangen. Sie hatte dem Todtgeglaubten eine herrliche Grabstätte bereiten lassen, zu der sie alljährlich vom Kloster nach Buchhorn sich begibt, das Grab zu schmücken, zu beten und reiche Gaben an Bettler zu vertheilen. Mit einem solchen Gange beginnt das Schauspiel, nachdem der Abt des Klosters die ganze Vorgeschichte dem Publikum erzählt hat. Da — nach vierjähriger Abwesenheit — kehrt der Todtgeglaubte als Bettler und unerkannt in seine Heimath zurück, erfährt im Kloster, wohin seine Gemahlin gegangen, und folgt ihr dorthin, unter die andern Bettler sich mischend. Da auch Er von Wendelgard eine Gabe erhält, mit der Weisung, für die Seele ihres Gatten zu beten, ist er so ergriffen, daß er ihre Hand mit Heftigkeit küßt und sie nicht wieder los lassen will. Da er hiermit den Zorn der Gräfin erregt und von den Andern geschlagen werden soll, gibt er sich zu erkennen. Die Herzogin ist von dem Wiedersehn anfangs heftig erschüttert, dann läßt sie den Zurückgekehrten mit allen Zeichen innigster Liebe heim führen. Im letzten Acte folgen dann noch Gespräche zwischen ihm und seinem Weibe, wie auch seinem Sohne, und der Abt entbindet Wendelgard in Anbetracht der außerordentlichen Umstände ihres Klostergelübdes. Zwischen diese einfache und ergreifende Handlung sind noch die Figuren von zwei Bettlern eingefügt,

die im derben Volkston als Schelme und Betrüger trefflich charakterisirt sind.

So wie bei Frischlin dies ganz romantische Drama, bei angemessenem Scenenbau, in schneller, klarer Entwickelung und ohne weitschweifige moralisirende Dialoge, vereinzelt dasteht, fast wie eine zufällige Erscheinung, so kommen auch in dieser ganzen Epoche derartige romantische Stoffe nur sehr vereinzelt vor. Der weite Blick für die poetische Welt, den doch Hans Sachs in der Wahl seiner Stoffe bekundete, war bei fast allen Schauspieldichtern des Jahrhunderts beschränkt worden durch die religiösen Interessen und Bedürfnisse, welche das Fühlen und Denken der Nation so ausschließlich in Anspruch nahmen. So lange man sich auf die einfache Dramatisirung der biblischen, namentlich der alttestamentarischen Geschichten beschränkte, blieb man wenigstens auf einem dem Wesen des Dramatischen entsprechenden Boden. Aber seit der unheilvollen innerhalb der Reformation selbst eingetretenen Spaltung und Zersplitterung, herbeigeführt durch Starrsinn der leitenden Persönlichkeiten, durch blinde Leidenschaft der Sectirer und durch theologisches Parteigezänk, seitdem verlor auch das Schauspiel alle Haltung. Die dramatischen Formen, so unvollkommen sie noch geblieben waren, blieben ohne genügende Fortbildung, und an Stelle des Volksschauspiels dominirten die lateinischen Schulkomödien und die in dramatische Form gezwängten theologischen Disputationen. Die lateinisch dichtenden Schullehrer beschränkten sich keineswegs auf Nachahmungen des Plautus und Terenz, sondern suchten auch durch eigene Erfindungen sich verdient zu machen. Unter den Komödien, die der sächsische Schullehrer Hayneccius, Rector in Grimma, schrieb und nachher selbst ins Deutsche übertrug, befindet sich auch eine Uebersetzung der „Gefangenen" des Plautus; aber die andern beiden Stücke, Almansor und Hans Pfriem oder

Meister Recks, sind ausdrücklich nur für Schulkinder geschrieben. Im Vorwort zu seinem „Almansor oder der Kinder Schulspiegel", ein Stück von ganz undefinirbarer Handlung, meint er sogar: Wer seiner Einfalt nicht bedürfe, der würde es doch den „Unmündigen und Säuglingen" vergönnen, in diesem Spiegel sich zu erlustigen und zu erbauen.

Sowie schon in Frischlins „Phasma" der ganze Kirchenstreit dramatisirt war, so hatte dies böse Beispiel auch andere Dichter zu gleichen dramatischen Gewaltthätigkeiten verleitet. Noch ehe Frischlins Dichtung verdeutscht erschien, war in einer deutschen Komödie „Der Calvinische Post-Reuter" (1592) der Streit der Lutheraner und Calvinisten in dramatischen Dialogen dargestellt, jedoch auf nur wenige Personen beschränkt worden. Unbarmherziger ging der Pfarrherr zu Bischofswerda Zacharias Rivander zu Werke, der in seinem äußerst umfangreichen „Lutherus redivivus, eine neue Comoedia von der langen und ärgerlichen Disputation bei der Lehre vom Abendmal" (1593) die ganzen Sacramentsstreitigkeiten — vom Jahre 1524 an bis 1592 — in dramatische Dialoge brachte!

Am eifrigsten wendet sich der Verfasser gegen „die greulichen und schrecklichen Lehren" der Calvinisten: daß Christus nicht für der ganzen Welt Sünde, sondern nur für die gestorben sein soll, die von Ewigkeit dazu „praedestiniret". Die Gespräche des ersten Actes beginnen mit Carlstadt, der sich dem Publikum selbst vorstellt; dann folgen Zwingli, Oecolampadius, Brenz, Bucerus, Bullinger und endlich auch Calvin. Im zweiten Act treten wieder einige neue Kämpfer in den Streit. Im dritten Act erscheinen die lutherisch gesinnten Buchdrucker Hans Lufft und Vögelin, die darüber klagen, daß jetzt Alles nur Calvinische Schriften kaufe, während die Schriften Luthers liegen blieben. Danach kommen zwei Medici, dann wieder zwei Juristen, dann ein Edelmann

im Gespräch mit einem Professor der Philosophie, Bürger, Kaufleute, Pfarrer u. s. w. Endlich im fünften Acte erscheint Luther, und berichtet zunächst in einem Monolog, er sei zwar seit vielen Jahren todt und zu Staub geworden,

Aber, wie mein lieber Gott weiß,
Thut das überschändlich Gebeiß
Mein Knochen in der Erd so weh,
Daß ich wieder muß auferstehn,
Und mich erklären ohne Scheu,
Was meine Lehr vom Abendmahl sei.

Zwischen mehreren langen Gesprächen Luthers mit Melanchthon erscheinen dann wieder die zuerst Genannten, sowie mehrere neuere Gelehrte. Luther scheidet endlich wieder mit einer herzlichen Ermahnung an seine Anhänger: der Sache der Wahrheit und seiner Lehre treu zu bleiben, und der Epilog schließt (wieder in Nachahmung des Plautus) mit einem „Valete atque plaudite!“

Auch das noch! Schon im Vorwort spricht der Autor allen Ernstes die Hoffnung aus: es würden die wahrhaft christlichen Leser solche Action „nicht allein gerne lesen, hören und agiren sehn“, sondern auch den ganzen historischen Bericht umso besser behalten, weil das, was man zugleich hört und sieht, sich auch dem Gedächtniß besser einprägt. Also der geistliche Autor hatte trotzalledem doch eine Vorstellung von der Wirkung einer anschaulichen dramatischen Handlung. Er hat aber diese oft gerühmte Eigenschaft des Schauspiels doch auf eine etwas zu harte Probe gestellt!

Vereinzelt kamen ähnliche Stücke noch in viel späterer Zeit vor. Unter dem Titel „Curriculum Vitae Lutheri“ (von Andreas Hartmann in Magdeburg) erschien 1600 eine dramatisirte vollständige Lebensgeschichte Luthers, von seiner Geburt an bis zu seinem Tode. Und auch hierin nehmen natürlich die Gespräche über die reine evangelische Wahrheit

einen hervorragenden Platz ein. Auch die erst zehn Jahre später erschienene Komödie „Ecclesia militans et triumphans“ von Eberhard gehörte zu diesen dramatischen Monstrositäten, und doch wurde auch diese unbeschreibliche sogenannte Komödie 1610 zu Neustadt a. d. Orla wirklich aufgeführt.

Zu den geistlichen Autoren dieser Zeit gehörte auch Thomas Birck im Würtembergischen Untertürkheim, dessen moralisirende Komödie „von den gottvergessenen Doppelspielern“ unter den wunderlichsten dramatischen Verirrungen zu nennen ist. Ferner zu erwähnen ist aus Würtemberg der Diaconus Schlayß, welcher die schon erwähnte lateinische Komödie „Joseph“ von Egydius Hunn verdeutschte, ein äußerst umfangreiches für zwei Tage eingerichtetes Spiel. In Thüringen wirkten vor Allem Cyriacus Spangenberg, der mehrere geistliche Komödien verfaßte; ferner der Vicar Matthäus Scharschmidt und noch manche Andere.

Zwischen diesen geistlichen und theologischen Komödien, von denen die meisten kaum noch irgend eine interessante Seite bieten, taucht dann endlich wieder ein vereinzeltes Schauspiel auf, das einen historischen Gegenstand rein und sachgemäß behandelt. Es ist das unter dem Titel „Plagium“ verfaßte Schauspiel, welches die Geschichte des Sächsischen Prinzenraubes zum Gegenstand hat. Aber selbst dieser, der damaligen Zeit doch noch ziemlich nahe liegende Stoff des 15. Jahrhunderts mußte Ehren halber zuerst lateinisch geschrieben werden, ehe er den Hausrock der deutschen Sprache anziehn durfte*. Nach dem lateinischen

* Neuerdings ist in Leipzig die Handschrift von einem noch um mehrere Jahre ältern Schauspiel entdeckt worden, welches denselben Stoff behandelt. Dasselbe ist deutsch geschrieben von Nicolaus Roth aus Altenburg und wurde 1589 zu Weimar „in dem fürstlichen Saal“ vor dem Hofe aufgeführt. Es führt den Titel: „Kuntz von Kauffungen Die Historie von zweien jungen Herzogen zu Sachsen,

Original von Daniel Cramer hatte zuerst der Schulmeister Georg Henrici im sächsischen Bischoffswerda 1595 eine Verdeutschung erscheinen lassen, welcher aber zwei Jahre später eine bessere folgte: „Plagium. Oder: Diebische Entführung zweier jungen Herren und Fürsten" rc. Bartholomäus Ringwaldt, der Verfasser dieser Uebersetzung wie zahlreicher geistlicher Lieder, war Pfarrer zu Langfeld in der Neumark. Er ist dem Scenengange seines lateinischen Originals getreu gefolgt. Im dramatischen Aufbau ist besonders die Exposition (Kunz von Kauffungens Racheplan wegen erlittener Kränkung) sehr gelungen, schnell und klar in der Entwickelung. Außerdem ist von den beiden Köhlern der Eine schon vor der Katastrophe dem Stücke sehr zweckmäßig eingefügt. Da er eine Supplication an den Herzog bringen will, wird er vom Hofnarren und einem Hofschreiber daran gehindert, indem diese in frechem Uebermuth einen Spaß mit ihm treiben und den armen Bauer nach abscheulich roher Behandlung wieder heim schicken. Am Schlusse des Stückes nimmt dann der Gemißhandelte, der nun als Erretter des Prinzen belohnt worden ist, an dem nichtsnutzigen Hofschreiber gründlichst Rache. Indem er mit Hilfe seines Genossen ihn über eine Bank legen und mit einer „Pritschen" prügeln läßt, singt er ein spaßiges Lied dazu, das den Schluß der Komödie bildet. Diese Züchtigung des Hofgeschmeißes für ihren brutalen Uebermuth war jedenfalls noch eine Reminiscenz an den Bauernkrieg. Aber in den letzten Strophen jenes Liedes wird die Zuhörerschaft noch direct an eine andere, näher liegende Plage erinnert:

Ernst und Albrecht, Churfürst Friedrichen des Andern zu Sachsen Sohne, wie sie von Cuntz von Kauffungen und seinen Rottgesellen aus dem Schlosse zu Aldenburgk in Meyßen bei Nacht Anno 1455 den 7. Juli entfernt und durch Gottes gnedige Schickung wiederumb erobert und anheim bracht worden seindt" rc.

Geht heim und bitt den lieben Gott
Mit Fasten und mit Beten,
Daß er uns vor des Türken Spott
Genädig woll vertreten — ꝛc.

So tritt das Schauspiel Cramers in jeder Beziehung als eine moderne und im besten Sinne realistische Komödie aus dem stil- und ziellosen Durcheinander der meisten übrigen Schauspiele leuchtend hervor.

Nur Schade, daß auch dies gute Beispiel vereinzelt dasteht. Zwar hat es nicht an einigen andern Versuchen gefehlt, neben dem religiösen Inhalt auch wieder einmal einen historischen zur Geltung kommen zu lassen. Aber in solchen Versuchen zeigte sich dieselbe Unfähigkeit in der Beurtheilung des dramatisch Berechtigten, wie in jenen zuletzt charakterisirten Religionsgesprächen. Eines solcher Stücke, das uns schon einen Vorgeschmack von den erst viel später in Blüte gekommenen Staatsactionen gibt, war wohl ganz unmittelbar durch den aufs neue ausgebrochenen Türkenkrieg gegen Oesterreich veranlaßt. Dies Schauspiel, von Paul Panzer in Nürnberg, nennt sich eine „Tragödia", ist aber nichts weiter, als ein geschichtlicher Leitfaden, und handelt „von den dreizehn Türkischen Fürsten, von Ottomanno an, als der Wurzel des erschröcklichen Türkischen Reiches, bis auf jetzt regierenden Amurathen, ob Gott will letzten Türkischen Kaisers". In diesem Machwerk werden nun in der That, wie der Titel besagt, die Türkischen Herrscher nacheinander aufgeführt. In der ersten Scene erscheint Ottomanus, um gleich in derselben Scene abzudanken; danach heißt es: Dieser Ottoman hat 28 Jahr regiert. In der folgenden Scene erscheint sein Nachfolger Orcanes, hat auch nur Einen Auftritt, an dessen Schluß es heißt: „Hat regieret zwei und zwanzig Jahre". Und in dieser Weise geht es bis zum Ende des Stückes fort, mit einem Aufwand von 131 Personen!

Mit der immer fühlbarer werdenden Leere und Dürftigkeit des dramatischen Inhalts steigerte sich andrerseits das Verlangen nach äußerlichen Reizmitteln. Schon gegen Ende des Jahrhunderts sehn wir in mehreren Schauspielen dieser Art das Feuerwerk eine wichtige Rolle spielen. In manchen, zu besondern Festen gedichteten theatralischen Spielen war es der eigentliche Zweck des Ganzen geworden. Aber selbst in geistlichen Spielen, wie sie noch besonders in Sachsen fortbestanden, wurde von diesem Reizmittel Gebrauch gemacht. Von dem schon als Verfasser des „Curriculum vitae Lutheri“ genannten Andreas Hartmann rührt auch eine Komödie her „Vom Zustande im Himmel und in der Hellen“ (Magdeburg 1600). Im letzten Acte derselben, da Lucifer und seine Teufel in der Hölle tanzen, ist in einer Anmerkung vorgeschrieben: Unterm Tanzen sollen Raketen losgehen und vom Himmel unter die Teufel und Verdammten fahren, insonderheit aber nach der Hölle. Ueberhaupt bietet diese „durchaus Christliche Comoedie“ ein charakteristisches Bild der Ueberladung und Verwirrung. Der getreue Eckart ist die einzige Figur, welche durch das ganze Spiel geht. Im ersten Acte hat er verschiedene Gespräche mit mehreren Engeln und mit der Figur des Epicurus. Im zweiten Acte treten nach Johannes dem Täufer, einem Schächer, Martha und Magdalena, sowie der Mutter Gottes auch der Churfürst Johann Friedrich von Sachsen, Luther und Melanchthon auf, gleichzeitig auch David, Elias, Benjamin u. s. w. Im dritten Acte figurirt neben dem „gottlos reichen Mann“ auch der „Freßhans“ und andere, die Laster der Menschheit repräsentirende Personen: Vollsäufer, Ehebrecher u. s. w. Im letzten Acte erscheinen diese Alle wieder in der Hölle, wo unter den Verdammten auch der ungetreue Dorfpfarrer, der falsche Lutheraner und der Sodomiter sich befinden.

Wir haben das deutsche Schauspiel in dem gegenwärtigen Abschnitt seiner Geschichte bereits aus der Epoche der Lehrjahre in die längere der Wanderjahre übergehn sehn. Aber diese Wanderjahre waren nicht, wie sie es sein sollten, ein Fortschritt; sie bezeichnen keine Weiterbildung, keine Bereicherung des Gelernten durch Erfahrungen. Sie sind vielmehr durch eine lange Reihe von ziel- und resultatlosen Kreuz- und Querzügen und seltsamen Irrfahrten gekennzeichnet, in denen selbst das bereits Gelernte wieder verloren zu gehn schien. Auch solche von dem Wesen des Dramatischen völlig sich entfernende Schauspiele, wie ich hier zuletzt zu besprechen hatte, bilden ein charakteristisches Moment für diese Periode des allgemeinen Niederganges der so groß und hoffnungsreich begonnenen Bewegung.

Neben der vornehmsten Ursache dieser Versandung, die wir in der allgemeinen politisch-religiösen Erlahmung und Zerfahrenheit erkennen müssen, mag doch auch der Umstand Einiges beigetragen haben, daß es in dieser Zeit noch keinen eigentlichen Schauspielerstand gegeben hat. Weder die ehrsamen Bürger und Handwerker, noch auch die in letzter Zeit so wesentlich an den Schauspielen betheiligten Schüler konnten einen Ersatz für diesen Mangel bieten. Gewisse Ansätze zur Herausbildung von Berufsschauspielern können wir allerdings zuweilen erkennen. Schon in jenen von der Bürgerschaft aufgeführten Schauspielen, in denen die Figur des Narren, wie mehrmals kurz vorgeschrieben ist, „Possen" zu treiben hatte, waren dafür jedenfalls Possenreißer von Beruf, Nachkommen der alten Joculatoren, mit verwendet worden. In einem Vorwort zu dem erwähnten von Schlayß übersetzten „Joseph" ist sogar eine Bemerkung enthalten, welche zeigt, daß sich schon gewisse Truppen bildeten, welche Aufführungen von Stücken veranstalteten. In jenem Vorwort berichtet nämlich ein Hans Pfister, daß das lateinische

Stück zuvor „von Stipendiaten“ aufgeführt worden sei, und fügt hinzu: er habe schon vordem einige deutsche Komödien mit einer ehrbaren Gesellschaft gehalten, und sei dafür von der Universität und dem Rath der Stadt Tübingen mit Kleidern und Kleinoden geziert, wie auch sonst unterstützt worden. Und diese Nachricht ist unterzeichnet: „Hans Pfister und eine ehrbare Gesellschaft“. Es liegt aber nahe, daß auch dies nur arme Handwerker waren, und sonst erwerbslose Personen, die damit sich geringe Einkünfte verschafften.

Bei allen Stücken aber, auch bei den lateinischen Schulspielen, finden wir die Autoren immer sorgsam darauf bedacht, den Text des Spiels mit Anmerkungen für die Darstellung zu begleiten. So heißt es in Frischlins „Susanna“ bei der Scene, da Susanna im Garten von den beiden Alten überfallen worden ist, zwischen dem Dialog:

„Wenn man diese Comödie spielen und halten will, muß man mitten auf den Platz ein Gärtlein machen, mit Maien, Gras, und ein schön Röhr-Brünnlein gemacht, also daß es zwo Thüren habe, und dieser ganze Actus darinnen verricht werden soll, daß die Leut dannoch alle hören und sehn mögen“. Am Schluß der „Susanna“, als die beiden Sünder durch den Henker abgeführt und gesteinigt werden sollen, ist angemerkt: Wenn man die beiden Alten sichtbarlich vor dem Volke zu Tod werfen wollte, so solle man Lehm („Leimen“) nehmen, viereckig formirt wie Steine „ein Korb voll oder zwei, daß der Leimen noch weich ist, also daß Einer solchen Puff oder Wurf wohl erleiden mag, bis er endlich liegt als wäre er todt, und darnach von dannen getragen wird“.

In der Mehrzahl jener Stücke, die ein besonders großes Personal erfordern, haben die Autoren sehr häufig darauf Bedacht genommen, auf welche Weise man so viele Rollen auch durch weniger Personen könnte darstellen lassen. Diese

Vorsicht hat auch der schon kurz erwähnte Schuster und Meistersänger Adam Puschmann in Breslau angewendet, von welchem übrigens nur Ein Schauspiel, die große biblische Komödie von Jakob und Joseph, durch den Druck bekannt geworden ist. Puschmann, ein Schüler des Hans Sachs, fand an den Schauspielen seines Lehrers nur das auszusetzen, daß dieselben zu kurz seien und zu wenig Personen hätten, was sich doch für solche trostreiche, lange und weitläuftige biblische Geschichten nicht passe. Obwohl er nun seine genannte Komödie, welche nach seiner Angabe leicht in vier Stunden gespielt werden könne, für 44 Personen geschrieben hat, so schreibt er dabei doch vor, wie diese große Anzahl von Rollen auch leicht auf achtzehn Personen vertheilt werden könne, und er macht dabei noch auf den praktischen Vortheil aufmerksam, daß solch Verfahren „auch den Consorten zu besserm Nutz gereichet", indem sie das Einkommen in wenige Theile zu größerm Vortheil der Einzelnen verwenden könnten.

Ueberhaupt äußert sich dieser Puschmann sehr eingehend und umständlich über die Art und Weise, wie man sein Stück aufführen soll. Er will nicht, daß Kinder und Unerwachsene in unpassender Weise dabei beschäftigt werden: „In Tragödien da man kämpfen soll und kriegs- oder rittermäßige Leute vertreten soll, kann mit Kindern nimmermehr rechtmäßig oder gleichförmig, sondern nur kindischer und weibischer Gestalt vollzogen werden. Also hat es auch keinen Schein, wenn man mit Kindern will Könige oder ansehnliche Potentaten vertreten". Außerdem aber soll der „Actor" (der das Spiel inscenirt) darauf halten, „daß das Aussprechen der Wörter mit den Gestibus concordire" u. s. w.

Auch für die Costüme zu seinem Spiel macht derselbe Autor genaue Vorschriften. So soll der Engel Gottes seinen englischen Sonnenschein und gelbe krause Haare haben; König Pharao außer den königlichen Kleidern, Krone und

Scepter auch einen schönen königlichen Bart; auch die Hofleute und die Brüder Josephs sollen „mancherlei schöne Bärte" haben. Und dabei wird noch ausdrücklich bemerkt, daß alle diese Dinge auf Unkosten der betreffenden Darsteller geschafft werden müssen.

Auch für Frischlins Komödie „Julius redivivus" finden wir in dem Personenverzeichniß einige Vorschriften fürs Costüm: Cäsar und Cicero sollen in langen „Talar-Mänteln" daher gehn; der schwäbische Herzog Hermannus in ganzem Küraß oder Harnisch, mit Büchse und Wehr; Eobanus Hesse sein bürgerlich angezogen mit einem Poeten-Kranz geziert.

Wenn auch bis zu dieser Zeit von Schauspielhäusern noch keine Rede sein konnte, so hatte doch für die in geschlossenen Räumen aufgeführten Schauspiele die Theatereinrichtung schon erhebliche Fortschritte gemacht. Auch hierin scheint Straßburg vorangegangen zu sein, wo namentlich die von den Gelehrten dirigirten Schüleraufführungen sich der Gunst und Pflege der angesehensten Personen erfreuten. Nicodemus Frischlin, dessen Stücke in Tübingen und in Stuttgart gespielt wurden, klagt zwar in dem Prolog zu einem seiner lateinischen Stücke über die Aermlichkeit der Zurüstungen, die Enge des Raumes u. s. w.* Dagegen spricht einmal sein Bruder Jakob, in einer an den Bürgermeister von Straßburg gerichteten Widmung, nicht nur von der Lieb

* Die interessante Stelle lautet deutsch:

Ist unter euch nun Einer, dem die Spieler
Nicht gut genug sind, die Zurüstungen
Zu ärmlich, oder auch der Raum zu eng,
Der möge bei sich selber also denken:
Die Zeit der Rosciusse ist vorbei,
Die ihre Kunst verstanden; der Luculle,
Die Mäntel fürs Theater übrig hatten;
Kein Prätor schieße mehr die Kosten zu,
Kein Cäsar baue mehr ein Schauspielhaus.

und Gunst, die derselbe zu den Komödien, in lateinischer und deutscher Sprache, trage, sondern erwähnt auch des „besonders köstlichen und schön eingerichteten Theaters“, das derselbe hergerichtet habe, und in welchem alljährlich Komödien und Tragödien eingeübt werden. Daß dies schon ein eigens zu solchem Zwecke erbautes Schauspielhaus gewesen sei, wie man aus dieser Erwähnung schließen könnte, ist nicht glaublich. Ich vermuthe vielmehr, daß dies hier bezeichnete „Theatrum“ dasselbe war, welches noch mehrere Jahre später als das „Theatrum academicum“ in Straßburg erwähnt wird. Jedenfalls aber haben wir's hier schon mit einem ständigen Theater zu thun, das nicht erst für die Spielzeit aufgerichtet und dann wieder abgetragen wurde.

Neben jenen Schüleraufführungen nahmen allenthalben, besonders auch in Süddeutschland, die öffentlichen und mit vielem Pomp ausgestatteten geistlichen Spiele ihren Fortgang. Auch später noch, als schon ein neues Element unserm ganzen Schauspielwesen eine neue Richtung geben sollte, dauerten in vielen Gegenden Deutschlands jene ältern Spiele, im protestantischen wie im katholischen Sinne, fort. In dem schwäbisch-bairischen Kaufbeuren brachte 1592 der dortige Rector Johann Brummer eine sogenannte „Tragico comoedia apostolica“ zur Aufführung, welche mit Christus und Johannes dem Täufer beginnt, und dann in einer langen Reihe schnell wechselnder Scenen nicht nur das ganze Evangelium durchläuft, sondern wobei außerdem noch Scenen aus dem alten Testament als Vorbilder dazwischen geschoben sind, wie es später bei den Passionsspielen im Gebirge durch lebende Bilder geschah. Und für dies stillose Durcheinander war ein Aufwand von 246 Personen erforderlich.

Man fühlte wohl allenthalben, daß dem vernachlässigten Volksschauspiel mit der theologischen Polemik ebenso wenig gedient war, wie mit den lateinischen Komödien der Gelehrten.

Indem man aber mit diesen, auf die Schaulust berechneten und mit allerlei ungehörigem Beiwerk überladenen Dramatisirungen biblischer Stoffe dem Volksgeschmacke Nahrung bieten wollte, verfiel das Schauspiel entweder ins Platte, oder artete in leeres Schaugepränge aus. Kurz, alle Erscheinungen dieser Zeit können nur den Eindruck der großen Verwirrung und Ziellosigkeit verstärken, in der sich das Schauspiel am Ende des 16. Jahrhunderts befand. Wankend auf seinem eigensten Grund und Boden, suchte und irrte es nach allen Seiten hin.

Siebentes Capitel.

Die englischen Komödianten und ihr Einfluß auf das deutsche Schauspiel.

Der Uebergang aus dem sechszehnten Jahrhundert in das siebzehnte bezeichnet auch für das deutsche Schauspiel eine Wendung durch den Eintritt neuer Elemente. Der frische Geist der Reformation war längst auch aus den Schauspieldichtungen geschwunden. Ziel- und rathlos schwankten die Dichter nach verschiedenen Richtungen hin und her, ohne irgendwo zu einer klaren Erkenntniß zu kommen über das, was man wollte und was man sollte. In dieser Zeit, und noch vor dem Ende des Jahrhunderts, war es einem *fremden* Einflusse vorbehalten, der theils stockenden, theils in Verwirrung gerathenen Bewegung eine neue Richtung anzuweisen und dem irrenden Schauspielwesen mit neuen Zielen auch neue Mittel zu geben. Dies neue Element waren die seit etwa 1590 in Deutschland herumziehenden Truppen englischer Schauspieler, gemeinhin die *englischen Komödianten* genannt.

Schon 1417 waren zu dem Concil in Constanz mit der englischen Geistlichkeit auch Schauspieler aus England eingetroffen, welche daselbst mehrere englische Mysterien aufführten*. Wenn also schon damals englische Schauspieler die Bekanntschaft mit Deutschland gemacht hatten, so waren doch erst seit der Reformation intimere Wechselbeziehungen zwischen beiden Ländern eingetreten. Mit dem Aufblühen des gesammten geistigen und gesellschaftlichen Lebens in England unter der Königin Elisabeth war es auf dem Continent bei vornehmen Personen immer mehr Sitte geworden, Reisen nach England zu machen. Ueber solche Reisen deutscher Fürsten und Barone haben wir mehrere Berichte, meist aus den neunziger Jahren, in denen zuweilen auch der außerordentlichen Theatervorstellungen in London Erwähnung geschieht. Schon weit früher waren englische Springer und Musiker („Instrumentisten") nach Deutschland gekommen. Sie hatten zunächst Dänemark und auch die Niederlande besucht. Der Kurfürst von Sachsen Christian I. hatte sich solche Instrumentisten aus Dänemark kommen lassen. Aber erst aus dem Jahre 1591 haben wir eine beglaubigte Nachricht von der Invasion wirklicher Komödianten. In jenem Jahre wurde einer Gesellschaft englischer Schauspieler — darunter einige bekannte Namen — ein Reisepaß nach den Niederlanden ausgestellt, laut dessen sie nicht nur wegen

* W. Menzel („Geschichte der Deutschen") gibt an, daß bei dem Conzil zu Costnitz an 150,000 Menschen zusammengeströmt waren, unter denen sich 364 „Schauspieler, Gaukler und Narren" befunden hätten. „Die Schauspieler wurden von der englischen Geistlichkeit mitgebracht und führten biblische Scenen auf". So weit hat die Sache ihre Richtigkeit. Wenn aber Menzel hinzufügt, daß das deutsche Theater daher „seinen Ursprung" genommen habe, so wird man schon aus der ganzen historischen Entwickelung unsers Schauspiels ermessen können, wie wenig zutreffend diese Behauptung ist.

ihrer musikalischen Fähigkeiten empfohlen wurden, sondern worin auch ausdrücklich das Spielen von „Komödien, Tragödien und Historien“ — in jener Zeit die drei Hauptgattungen des englischen Schauspiels — erwähnt ist. Diese Gesellschaft hatte ihre Reisen von den Niederlanden auch nach Deutschland ausgedehnt, und wir begegnen noch später bei uns mehreren in jenem Document genannten Schauspielern. Einer von ihnen war in den Dienst des Herzogs von Braunschweig getreten, der schon 1591 in Wolfenbüttel ein Theater eingerichtet hatte. Nächst Braunschweig war Kassel durch den Landgrafen Moritz eine hervorragende Pflegestätte für das Theater geworden.

Auf die in dem folgenden Zeitraum in Deutschland erscheinenden Truppen englischer Komödianten werde ich später noch zu sprechen kommen. Zunächst haben wir hier ins Auge zu fassen, welchen Einfluß die ersten aus England gegebenen Anregungen bei uns gewonnen hatten. Dieser Einfluß erstreckte sich nicht allein auf die Art des Spiels und auf die scenische Einrichtung des Theaters, sondern er machte sich zunächst in den Schauspieldichtungen selbst geltend, vor Allem bei dem fürstlichen Dichter Heinrich Julius von Braunschweig; etwas später in weniger entschiedener Weise bei Jakob Ayrer in Nürnberg und bei noch andern weniger bedeutenden Autoren.

Des Herzogs von Braunschweig Schauspiele gehören der Zeit nach noch in das Jahrhundert der Reformation; sie sind bereits in den Jahren 1592—94 geschrieben und aufgeführt worden. Und obgleich dieser Dichter mit seiner oft in recht seltsamen Auswüchsen sich zeigenden Nachahmung des englischen Dramas für längere Zeit noch ziemlich isolirt blieb, und obwohl auch nach ihm das Schauspiel des ältern Stils noch von zahlreichen Autoren fortgesetzt wurde, so möge er doch hier den nach der Zeit seines Wirkens ihm zukom-

menden Platz finden. Um aber für die Beurtheilung seiner Stücke und für den Werth seiner Bestrebungen den richtigen Maßstab zu haben, ist es nöthig, zuvor von dem englischen Drama und Theater, wie es bis zu dieser Zeit — als schon Shakespeare in der ersten Periode seiner dichterischen Thätigkeit stand — sich entwickelt hatte, eine kurze übersichtliche Darstellung zu geben.

Nachdem auch in England die religiös-theatralischen Darstellungen, die Mysterien- oder Mirakelspiele, ein paar Jahrhunderte lang allein fortbestanden hatten, nachdem dort ferner die besonders stark cultivirte Gattung der Moralitäten, mit ihren Allegorien und Personificationen abstracter Begriffe, für längere Zeit die Herrschaft behalten hatte, war erst um 1530 mit den sogenannten Interludes ein neues und gesundes Element in den Entwickelungsproceß des englischen Schauspiels eingetreten. Jene derb-realistischen Interludes waren etwa gleichbedeutend mit den deutschen Fastnachtspielen jener Zeit. Wenn aber auch John Heywood durch seinen glänzenden Witz seinem deutschen Zeitgenossen überlegen war, so stand er doch in dramatischer Hinsicht gegen unsern Hans Sachs in dieser Gattung noch weit zurück. Während in England die Interludes auch bald in die noch fortbestehenden Mysterien sich mischten, und ihrerseits auch wieder die Allegorien der Moralitäten in sich aufnahmen, waren schon 1550 und 1560 die ersten „regelmäßigen" Stücke (auf dem Gebiete der Komödie und der Tragödie) erschienen, welche als Nachahmungen der alten Classiker gelten können. Aber sie drangen so wenig ins Volk, daß sie vorläufig ohne Nachfolge blieben, und daß die aus den verschiedenen Elementen der Mysterien, der Moralitäten und Interludes componirten Mischspiele noch lange fortdauerten. Erst mit den Schauspielen des John Lily, um 1580, kam wenigstens ein höheres Maß von Bildung in die Schauspieldichtung. Aber Lily war kein

berufener Dramatiker. Die dramatische Form war bei ihm nur durch den Zug der Zeit bestimmt; sie entsprang nicht seiner innersten Natur, nicht als nothwendiges Product des ganzen dichterischen Empfindens, sondern sie war eine willkürlich gewählte. Aehnlich verhält es sich mit den Stücken von Peele, Lodge und Andern.

Eine ganz andere Bedeutung für das wirkliche lebensvolle Schauspiel haben diejenigen Dichter, welche nunmehr als die letzte und bedeutendste Vorstufe für Shakespeare selbst erschienen: Kyd, Greene und Marlowe. Von Thomas Kyd ist nur ein einziges Drama von Bedeutung zu nennen: „Die spanische Tragödie"; aber dasselbe war epochemachend, und in ihm sehn wir das Muster jener Gattung von Stücken, welche jetzt für einige Zeit die englische Bühne beherrschten: die Gattung der Blut- und Rachetragödien. Trotz aller Blut- und Gräuelthaten, die in diesem Stücke vorkommen, hat dasselbe doch seine Bedeutung in der großen Kühnheit der Erfindung, sowie in der Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit der Handlung. Robert Greene übertrifft den Dichter der „Spanischen Tragödie" nicht allein durch größere poetische Begabung, sondern auch durch größere Vielseitigkeit seines Talentes. Er war der erfindungsreichste Romantiker seiner Zeit und er war es auch, der zuerst in das ernste Schauspiel das burleske Element der Clowns und der Fools zu verweben wußte. Fast gleichzeitig mit Greene begann auch Marlowe seine theatralische Laufbahn. Beide waren von den Universitäten als junge Magister nach London gekommen, dichteten für das eben kräftig aufblühende Theater und ergaben sich den wildesten Ausschweifungen, durch welche Beide ein frühzeitiges Ende fanden. Marlowe war ein Jüngling von dreiundzwanzig Jahren, als er mit seiner ersten Tragödie „Tamerlan" die Bretter des Rose-Theaters erschütterte. Seine „tragische Historie von Doctor Faust" war vermuthlich das

zweite seiner Stücke. Dasselbe enthält viele schöne Züge, aber es leidet durch den gelehrten Bombast, den der junge Magister hier in störender Weise anhäuft. Marlowe's Genie, wenn es in seiner Eigenartigkeit sich zeigen sollte, brauchte Blut und Schrecken. Das bezeichnendste Stück dieser Richtung ist neben seinem Tamerlan sein „Jude von Malta". Hier läßt er seine Fantasie allerdings derartig ausschweifen, daß die Tragik sich schließlich überschlägt und ins Absurde fällt.

Die Fantasiegewalt und rücksichtslose Kühnheit, welche die englischen Dramatiker dieser Epoche auszeichnet, ist nur unter Berücksichtigung der Thatsache zu erklären, daß England schon seit lange einen ausgebildeten Schauspielerstand hatte, der in Deutschland erst in bescheidenen Keimen sich zu entwickeln begann. Schon bald nach dem Regierungsantritt der Königin Elisabeth hielten die angesehensten Lords sich ihre Schauspielertruppen, welche nach dem Namen ihres Protectors sich benannten, und durch solche Protection auch die Berechtigung erlangten, öffentliche Vorstellungen zu geben und in anderen Städten des Landes sich zu produciren, während die herrenlosen Komödianten von den Gesetzen vielfach verfolgt wurden. Die Lord Leicesters-Truppe wird schon im Jahre 1559 genannt, und in den siebenziger Jahren lesen wir von den Truppen der Lords Warwik, Essex, Sussex, des Lord Kämmerers u. s. w. — So entstand denn in London auch bereits 1557 das erste stehende und ausdrücklich zum Zweck der Schauspielvorstellungen erbaute Theater zu Blackfriars; und dies Beispiel ermunterte so sehr zur Nachahmung, daß man im Jahre 1578 in London schon acht Theater zählen konnte, von denen allerdings einige nicht vielmehr als Tavernen gewesen sein mögen. So einfach auch die Einrichtung der damaligen Theater war, so zweckmäßig war sie auch. Der Hauptraum des Auditoriums war das ziemlich tief liegende Parterre, auch Hof oder Grube genannt,

und enthielt fast nur Stehplätze. Für die vornehmern Zuschauer waren am Proscenium und auf der Bühne selbst Logen angebracht. Wenn durch die unveränderliche Architektur des Bühnenraums den Dichtern der große Vortheil eines neutralen Schauplatzes zu Theil wurde, für dessen wechselnde Scenen sie statt des Decorationswechsels nur der mitwirkenden Fantasie der Zuschauer bedurften, so enthielt doch dieser einfache Bühnenraum auch eine vortreffliche Einrichtung, durch welche der Fantasie in leichter Weise nachzuhelfen war. In der Mitte des Hindergrundes befand sich nämlich eine Vertiefung, eine Art Nische, welche durch einen Vorhang zu schließen war, und über dieser Vertiefung wieder eine Loge mit einem Balkon versehn. Diese beiden Separaträume im Hintergrund der Bühne konnten nun aufs allerzweckmäßigste für gewisse Momente der Handlung verwendet werden. In dem untern Raume war z. B. Desdemona's oder Imogens Schlafgemach; in den englischen Historien zeigte er das Sterbebett König Heinrichs IV., Glosters und Anderer. Von dem obern Balkon spielte Richard III. seine Komödie mit dem Lord-Mayor, oder es war die Festungsmauer, von welcher in den Kriegsscenen parlamentirt wurde; in Romeo und Julie sprach hier Julie vom Balkon des Gartens hinab zu Romeo. In dem untern Raume wieder warf sich Julia aufs Bett, nachdem sie den Schlaftrunk genommen, und im letzten Acte war es das Grabgewölbe der Capulets. Durch ein Zuziehen oder Oeffnen des kleinern Vorhangs im Hintergrund war mit Leichtigkeit der Wechsel einer Scene angedeutet.

Als daher um 1590 die „englischen Comödianten“ nach Deutschland kamen, brachten sie bereits mit ihrer ausgebildeten Schauspielkunst nicht nur ein reiches Repertoire von Schauspielen voll lebhafter Handlung mit, sondern auch die Vortheile eines scenischen Theaters, die sich mit Leichtigkeit

auch auf unsere bis dahin bestehenden Einrichtungen übertragen ließen. Der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig war der Erste in Deutschland, welcher von allen diesen Vortheilen Nutzen zu ziehn wußte. Die in Wolfenbüttel spielenden englischen Komödianten mußten auch den deutschen Kunsttrieb zur Nacheiferung anregen, und so mischten sich auch bald Deutsche in die englischen Truppen.

Mit der Nachahmung des englischen Dramas hatte es nun freilich seine Bedenklichkeiten. Ohne das nöthige poetische Genie war damit nicht viel gethan, und die Nachahmung konnte, wie es in solchen Fällen zu gehn pflegt, weniger das Gute erreichen, als die schlimmen und weniger nachahmungswürdigen Seiten. Diese aus nur halbem Verständniß hervorgehende Nachahmung erkennen wir zunächst in des Herzogs Schauspielen, sowohl in den maßlosen Uebertreibungen des Blutigen und Grausigen, wie auch in der vordringlichen Rolle, die in den meisten seiner Stücke der grob komischen Figur, einer Nachahmung des englischen Clowns, zuertheilt wurde. In der Wahl seiner Stoffe verfuhr er übrigens selbständig, ohne Benutzung der englischen Stücke. Wir besitzen von ihm zehn Schauspiele — eines davon in wiederholten Bearbeitungen, — welche sämmtlich in den Jahren 1593 und 1594 geschrieben sind. Nur eines davon behandelt einen biblischen Stoff, die noch immer beliebte Geschichte der keuschen Susanna. Alle andern sind rein bürgerliche Tragödien und Komödien, und für manche derselben ist die Quelle in der italienischen Novellenliteratur zu suchen. So ist in der Tragödie „von einer Ehebrecherin" der Kern der Handlung dem „Pecorone" des Fiorentino entnommen, wenn auch in sehr selbständiger Weise behandelt. Die Untreue des Weibes hatte Heinrich Julius schon vorher in zwei andern Stücken zum Thema gewählt: in der Komödie „von einem Weibe" ꝛc. und in der Tragödie „von einem Buhler und einer Buhlerin". In

der Komödie endet das Spiel mit der Düpirung des Mannes, der — durch die List des Weibes betrogen — die Sünderin für treu hält und dafür vom Narren des Stückes ausgelacht wird. Es scheint aber, daß das sittliche Gefühl des Verfassers sich gegen einen solchen Ausgang gesträubt hat, und so behandelte er dasselbe Thema in einem zweiten Stücke mit höchst tragischem Ausgang, indem der Mann stirbt und die schuldige Frau aus Reue darüber sich den Hals abschneidet. Aber danach fand der Dichter für seine Absicht, das lasterhafte Weib noch nachdrücklicher zu strafen, neuen Stoff für eine ähnliche Tragödie. Dies dritte Stück ist eben die schon erwähnte „Ehebrecherin, wie die ihren Mann dreimal betreucht“ ꝛc. Er hatte dafür nach Lindners „Rastbüchlein“ dieselbe von Fiorentino erzählte Geschichte benutzt, die auch in Shakespeare's Lustigen Weibern von Windsor einen Theil der Handlung ausmacht. Wie verschieden aber die Behandlung durch beide Dichter ist, kann man schon daraus entnehmen, daß des Herzogs Stück nicht nur ein tragisches, sondern ein wahrhaft schreckensvolles Ende hat. Der Kaufmann, welchen der Dichter unbarmherziger Weise mit dem Namen Gallichoräa (soll Hahnrei bedeuten) behaftet hat, beginnt das Stück mit einem Selbstgespräch, worin er sehr kummervoll sein Mißtrauen zu erkennen gibt, das ihm das Benehmen seines Weibes errege. Er beschließt, um sie bei einer Untreue zu ertappen, deshalb an Jemand sich zu wenden, der ihn selbst und sein Weib nicht kenne. Er theilt diesen Vorsatz seinem närrischen Diener Johann Bouset mit und gebietet ihm zu schweigen. Im zweiten Acte erscheint Pamphilus, ein armer Student, der überlegt, wie er wohl aus seiner kläglichen Lage sich befreien könne. Gallichoräa kommt dazu und erkennt in ihm den rechten Mann, den er zu seinem Unternehmen brauchen könne. Er theilt ihm mit: in jenem Hause sei ein „ausbündig schön

Weib"; dieselbe sei gar freundlich und „mag gern mit schönen Gesellen reden". Er möge sich nur bei ihr einführen, sie würde ihm sicher viel Liebe erweisen und ihm auch Geld und Kleider geben. Gallichoräa selber gibt ihm Geld, damit er sich zuvor besser könne kleiden lassen, geht dann zu seiner Frau, Namens Scortum, sagt ihr, er müsse die Nacht verreisen und nimmt von ihr Abschied. Scortum, als sie allein ist, gibt gleich ihren Charakter in einem Monolog zu erkennen; sie meint, falls er etwa ihre Treue prüfen und sie überraschen wolle, so würde sie irgend eine List ersinnen, ihn dennoch zu betrügen. In der nächsten Scene kommt denn auch Pamphilus, sehr vergnügt mit neuen Kleidern, spielet vor dem Hause „auf dem Pandor", um sich der Frau bemerklich zu machen. Diese kommt heraus und nach kurzem Zwiegespräch führt sie ihn mit sich ins Haus. Gallichoräa und Bouset kommen nun zurück und fordern vor dem Hause Einlaß. Nach langem Nöthigen werden sie eingelassen, während Pamphilus zum Fenster hinaus springt. Er ist froh, so davongekommen zu sein, nimmt sich aber vor, nach seinem gegebenen Versprechen den andern Abend wiederzukommen. Im dritten Act kommt der Nachbar Adrian und wundert sich, daß Gallichoräa so spät nach Hause gekommen sei und solchen Lärm gemacht habe. Gallichoräa gibt ausweichende Antworten, während der Narr seine Späße dazu macht. In der nächsten Scene erfährt der Mann durch Pamphilus, daß dieser wirklich bei seiner Frau war und wie er entkommen sei. Da er ihm zugleich mittheilt, er werde diesen Abend wieder hingehn, nimmt der Mann aufs neue Abschied von seiner Frau und der Student wird von dieser wieder eingelassen. Im vierten Acte wiederholt sich nun die Rückkehr des Mannes; er durchsucht das Haus, findet aber Niemand. Als er wieder draußen vor dem Hause steht, fragt ihn die Frau:

„Jesus, lieber Mann, was machet ihr hie? Ich glaube vorwahr, ihr meinet, ich habe einen Bulen im Hause.

Gallichoräa Das magst du wohl glauben, daß ich der Meinung gänzlich bin.

Scortum (die Frau). Ja, lieber Mann, trauet ihr mir nicht mehr. Wenn ich sonst nicht wollte ehrlich sein, so wollte ich euch das wohl so bunt vor die Augen machen, daß ihrs nicht merken solltet, wenn ihr schon im Hause wäret.

Gallichoräa. Wie wolltest du das machen?

Scortum. Das wollte ich so machen (hält ihm mit dem Mantel die Augen zu und spricht:) Herzchen, sehet ihr das wohl? (Pamphilus springt inmittelst zur Thür hinaus und läuft davon.)"

Nach diesem zweiten Betrug berichtet Pamphilus dem Manne nochmals, wie er entkommen sei. Als endlich die dritte Probe gemacht werden soll, erscheint der Mann und sein Diener mit Fackeln vor dem Hause und begehrt Einlaß. Er fordert von seiner Frau, sie möge jetzt den Bulen herausgeben, oder er werde ihr das Haus über dem Kopfe anstecken. Scortum betheuert ihre Unschuld, bittet aber, ehe er das Haus in Brand stecke, möge er ihr helfen, das Faß mit Leinenzeug herauszutragen, damit sie doch etwas anzuziehen hätten. Der Mann geht darauf ein, hilft ihr das Faß mit Wäsche heraustragen, geht dann ins Haus, den Verborgenen zu suchen, der indessen aus dem Faß mit Wäsche entspringt.

Von hier ab geht nun der deutsche Dramatiker seinen eigenen Weg, indem er, von den Erzählungen abweichend, die schauerlich tragische Lösung daran knüpft. Der unglückliche Mann, da er aufs neue den Betrug erfährt, wird „melancholisch", und nach einigem Jammern über sein klägliches Loos beginnt er, allerlei närrische Dinge zu treiben. Als endlich der völlige Wahnsinn bei ihm ausbricht, wird er von dem Diener und einem Nachbar in einen Kasten gesperrt und ins Haus getragen. Aber auch die Sünderin erhält nun ihre Strafe. Da sie sieht, was sie angerichtet

hat, befällt sie die Reue. Sie rauft sich die Haare und jammert, daß sie nun ewig „in Traurigkeit und Betrübniß in der Hellen sitzen muß“. Als sie weiter lamentirt und wünscht, daß sie doch Jemand von der Qual erlösen und ihr die Schmerzen verkürzen möge, wirft der Teufel ihr einen Strick vor die Füße. Sie nimmt den Strick, weiß aber nicht, wo sie ihn befestigen soll, um sich zu würgen, und ruft die Teufel herbei, um ihr zu helfen. „Als sie diese Worte gesprochen, springen die Teufel zu und ziehen ihr den Strick zu und sie fällt zu Boden, und die andern Teufel kommen inmittelst auch dazu und jauchzen“.

Die Tendenz des Dichters und seine Abschreckungstheorie wird dann in eigenthümlicher Weise noch durch den Hauptteufel „Satyrus“ deutlich gemacht. Nachdem er nämlich über die Erdrosselte triumphirt hat: sie sei zwar ihrem Manne zu klug gewesen, aber dem Teufel wäre sie darum doch nicht entgangen, fährt er fort: „Es soll nicht lange währen, ich will bald mehr holen, denn ich weiß noch viel, die auf solche Händel ihre Männer betrügen .... Ich sehe dich gar wohl, ich will dich aber nicht nennen. Aber warte nur, ehe du dich's einmal versiehst, will ich dich auch bei den Fittichen haben!“

Bei den paar hier mitgetheilten Dialogproben wird dem Leser die hier zum ersten Male angewendete Prosa aufgefallen sein, die dieser Dramatiker in seinen sämmtlichen Schauspielen durchgängig anwendet. Es möge dahin gestellt sein, ob ihm für die Verse das nöthige Talent fehlte, oder ob es seine Absicht war, das Realistische seiner Darstellungsweise damit zu verstärken.

Uebrigens steht von allen seinen Stücken (die „Susanna“ ausgenommen, für welche er die besten deutschen Vorbilder — in Frischlin und in Rebhun — hatte) keines auf höherer Stufe als die „Ehebrecherin“. Die meisten sind noch roher

und vor Allem noch dürftiger in der Handlung. In demjenigen seiner Stücke, welches einen ausschließlich komischen, ja possenhaften Inhalt hat, läßt wenigstens die Hauptfigur einen nicht übeln Humor des Dichters erkennen. Es ist dies die Komödie von „Vincentius Ladislaus", deren Titelheld ein armseliger geckenhafter und bornirter Prahler ist, wie ihn die Litteraturen vieler Nationen aufzuweisen haben. Im englischen Drama konnte der deutsche Dichter mehrere Vorbilder dafür finden, vom „Ralph Roister Doister" des Udall bis zu Shakespeare's Don Armado in „Verlorne Liebesmüh". In dem gut charakterisirenden Dialog erinnert die deutsche Figur oft recht lebhaft an den Don Armado, während die Fopperei, der er im letzten Acte zum Opfer fällt, Verwandtschaft mit der gegen Malvolio ausgeführten Intrigue hat. (Malvolio ist aber eine erst spätere Schöpfung des britischen Dichters). Vincentius Ladislaus nennt sich mit Stolz „Kämpfer zu Fuß und Roß"; er spielt den großen Ritter, hat keinen Groschen in der Tasche, aber brüstet sich in geckenhaft gespreizter Weise als Mann von außerordentlicher Vornehmheit und großen Eigenschaften. An der Tafel des Herzogs erzählt er eine ganze Sammlung von classisch gewordenen Münchhausiaden, renommirt mit seiner Fechtkunst, tritt aber — als ihm ein Rappier-Kampf angetragen wird — unter nichtigen Vorwänden davon zurück. Nachdem er durch allerlei solche Albernheiten vor der Gesellschaft des Hofes sich gründlich lächerlich gemacht hat, beschließt man, ihm eine derbe Züchtigung zu ertheilen. Bei der Tafel gab er große Verliebtheit zu der einen Prinzessin zu erkennen. Er redet sich auch selbst ein, sie sei in ihn verliebt, und beschließt, sie zu ehelichen. Der Herzog und die andern stellen ihm einen angeblich von der Prinzessin herrührenden Brief zu, worin sie einwilligt. Die Lösung dieser Intrigue ist von erstaunlicher Plumpheit. Ohne daß er mit der betreffenden Dame

(die überhaupt nichts spricht) nur ein Wort gewechselt hat, richtet man ihm ein fürstliches Brautbett her, das aber so eingerichtet ist, daß er in dem Augenblicke, da er hineinsteigen will, in eine darunter stehende Bütte mit Wasser fällt! Die Anweisung, in der diese ganze Schlußscene ohne Dialog beschrieben ist, schließt mit des Verfassers Worten: „Da lacht nun niemand als Jederman".

Die ganze Posse besteht nur aus einer Reihe von lose aneinander geknüpften Scenen. Aber die consequent durchgeführte Charakteristik des Helden erhebt sie über die andern Stücke des Verfassers. Das Anecdotische ist in den meisten Stücken vorherrschend; sie sind meist ziemlich kurz, aber immer in 5—7 Acte getheilt. Nur eines von den übrigen Schauspielen möge hier noch etwas näher betrachtet werden, weil es charakteristisch ist als die extravaganteste Nachbildung und unsinnigste Uebertreibung der in den englischen Tragödien vorkommenden blutigen Actionen. Das Stück ist die Tragödie „von einem ungerathenen Sohn" und behandelt einen modern bürgerlichen Stoff, wie es scheint des Herzogs eigene gräßliche Erfindung. Eines alten Herzogs jüngster Sohn, der den vielverheißenden Namen „Nero" führt, ist eine unnütze Canaille, welche den Eltern vielfachen Kummer bereitet hat. Nachdem er durch seine schlechten Streiche Aller Gemüther gegen sich aufgebracht hat, heuchelt er Reue. Nach den wohlmeinenden Verwarnungen des Vaters benutzt er die ihm gewordene Verzeihung nur, um eine ganze Reihe der scheußlichsten Unthaten zu vollführen, die die Fantasie nur zu erdenken vermag. Richard III., an den er nur in den Schlußscenen lebhaft erinnert, ist gegen ihn ein frommes Lamm. Um sich zu den gegen Vater, Mutter, Bruder u. s. w. geplanten Mordthaten die nöthige Stärke zu holen, beginnt er gleich mit dem scheußlichsten Mordstück. Er führt seinen eigenen Sohn, ein uneheliches Kind, in den Wald, nimmt

eine Flasche und einen Korb voll Kohlen mit. Den Knaben hat schon im Walde bei den Vorbereitungen Furcht und Grauen befallen, und er will entfliehn, wird aber wieder zurückgeholt. Als er das Kohlenfeuer anmachen sieht, fragt er den Vater, was dieser denn braten wolle, er habe ja doch nichts bei sich, das er braten könne. „Ich will bald was bekommen", antwortet der liebe Vater, und — nun möge man den Dichter selbst hören:

(„Nero reißet ihm das Wambs auf und wirft ihn auf die Erde, der Junge ruft und spricht):

Infans. Ach Vater, was wollt ihr machen? Ich hoffe ja nicht, daß ihr mich schlachten und braten wollt.

Nero. Schweig stille und halt das Maul!

Infans. Ach Vater, ach Vater, ich bin ja euer Fleisch und Blut!

Nero. Schweig! (Und setzet ihm das Knie auf den Hals, daß er nicht mehr rufen kann. Der Knab aber grunfelt gleichwol.) Warte, ich will dir das Grunfeln bald verbieten! (Streichet die Ermeln auf, nimmt ein Messer und schneidet seinen Leib auf, und schöpfet mit einem Schälchen ihm das Blut aus seinem Leibe und setzt es bei sich. Darnach nimmt er das Herz ihm aus dem Leibe und wirft den Körper in ein Loch; nimmt darnach ein Gläschen und vermischet das Blut mit Wein und trinkts aus; das Herz legt er auf die Kohlen, bratet das und frißt's auf. Wann er das so alles verrichtet, geht er ab und spricht): Nun däucht mich, ich sei so keck, wann mich der Teufel begegnete, ich wollte mich an ihn machen..."

Die Morde, welche hiernach folgen, will ich nur kurz berichten. Zunächst sucht der Mörder seinen nichts ahnenden Vater im Garten auf und schlägt ihm einen Pfriem in den Schädel; den schlafenden Neffen erwürgt er mit einem Strick, und als die Mutter dazu kommt, schneidet er dieser die Gurgel ab. Nachdem er auf diese Thaten, deren Urheber den andern Personen vorläufig unbekannt bleibt, großen Schmerz geheuchelt, läßt er noch eine ganze Reihe von Blutthaten und Vergiftungen folgen, bis ihn endlich die Vergeltung

trifft. Uns ist diese Vergeltung bei einem solchen ganz unverständlichen Scheusal ziemlich gleichgiltig; auch nimmt es sich wunderlich genug aus, daß dieser Mensch, nachdem er Alle umgebracht hat, noch von Angst und Gewissensbissen gemartert werden kann. Aber da alle vorangegangenen Gräuelthaten einzig und allein um dieses moralischen Schlußactes willen geschehn zu sein scheinen, so will ich diese Genugthuung auch dem Leser nicht vorenthalten. In der 11. Scene des sechsten Actes erscheint Nero in großer Aufregung und Beängstigung. Er sagt: „Ich weiß nicht, wie mir ist; wo ich gehe und stehe, bin ich so erschrocken; wann sich eine Maus reget, weiß ich vor Angst nicht, wo ich aus oder ein soll“. Er beschließt, in den Garten zu gehn, und sich etwas zum Schlafen niederzulegen. Aber kaum hat er das gethan, so erscheinen ihm nacheinander alle Geister der Gemordeten. Er kann das nicht länger mehr aushalten, und beschließt, in den Wald zu gehn. Hier aber wiederholen sich die Geistererscheinungen, und zwar nicht nur als Pantomime, sondern auch mit Dialog. Wegen des interessanten Vergleiches mit Richard III. theile ich hier das Wesentliche aus den Schlußscenen mit. Als er in den Wald kommt, sieht er dort zunächst die von ihm gleichfalls gemordeten drei Räthe liegen:

„(Wie er hinzu kommt, richten sich die Todten auf mit verkehrten Augen und aufgesperrten Mäulern, fallen wieder nieder und verschwinden und sprechen nichts. Darüber erschrecket er heftig und spricht):

Nero. O hilf Gott, wo soll ich nun hin? Ich weiß meinem Leibe nun keinen Rath mehr. Im Hause, im Garten, und hier im Walde, und wo ich nur hinkomme, werde ich angefochten, und habe nirgends keine Ruhe. (Schweiget stille.) Die hie liegen, das seind meine Räthe, wie mag das immermehr zugehen? (Gehet auf und nieder gar erschrocken und raufet die Haar.)

(Inmittelst erscheint ihm sein Sohn und hat in der Hand das Glas, daraus sein Vater das Blut getrunken hat, am Halse trägt er Flasche und im Arme den Topf mit Kohlen, in der andern Hand

hat er das gebratene Herz und ist vorn aufgeschnitten und gar blutig, ruft laut:)

Infantis Geist. Rache über dich, der du dein eigen Fleisch gefressen und dein eigen Blut getrunken hast! Wehe dir, der du mein Herz aus dem Leibe geschnitten und gebraten und mein Blut gesoffen hast! (Verschwindet.)

(Nero erschrecket heftig und will davon laufen, so begegnet ihm der Geist seines Vaters und hält ihn, auf daß er nicht weg kann, hat den Pfriemen im Kopfe und das Beil in der Hand, ruft laut und spricht:)

Severi, des Vaters Geist. Zeter, zeter mordio über dich, der du mein, deines Vaters, unschuldiges Blut vergossen hast! Ich citire dich vor das gestrenge Gerichte Gottes; da solt du Rechenschaft von geben. (Verschwindet.)

(Nero erschrecket so sehr, daß er kein Wort sprechen kann, und eilet immer weg; indem erscheinet ihm seines Brudern Sohn Innocentis Geist und hat ein Strick um den Hals und Schaum vor dem Maul.)"

Auch dieses Kindes Geist beginnt mit dem Rufe: „Vindicta über dir" ꝛc. In gleicher Weise folgen noch die Geister seines Vaters, seines Bruders u. s. w. Alle richten an ihn verdammende Reden, die mit „Wehe, Wehe!" oder mit „Rache, Rache!" beginnen. Endlich erscheinen auch die Geister der von ihm gemordeten Räthe, zwar „ohne Köpfe", aber dennoch rufend:

„Zeter über dich vor dem gestrengen Gerichte Gottes! Da komm und gib Rechenschaft von unserm Blute. (Verschwinden.)

(Nero erschrecket und spricht:)

Nero. O hilf Gott, o hilf Gott! O wie ist mir so angst! Ach, wo soll ich hin! Ach daß ich todt wäre, daß ich des Jammers abkäme! Ach, ich vermag hie nicht länger zu bleiben.

(Stellet sich als wollte er weg gehen, so erscheinen ihm die Geister sämmtlich in voriger Gestalt und schreien nach einander:)

Die Geister. Vindicta, Vindicta, Vindicta! Rach, Rach, Rach! Zeter, zeter, zeter mordio über dich vor dem gestrengen Gericht Gottes, der du so viel unschuldig Blut vergossen hast! (Verschwinden.)

(Nero erschrecket, rauft die Haar, läuft geschwinde auf und nieder, er windet und krümmet sich, reißt das Wambs auf und brüllet greulich wie ein Ochs . . .") ꝛc.

Noch folgt ein langer Monolog, in welchem er alle seine Schandthaten sich vorhält, und immer wieder erscheinen ihm dazwischen die Geister, und immer wieder hat er zu brüllen „wie ein Ochs". Dreimal macht er Versuche, sich selbst zu tödten, aber sie mißglücken; der Dolch zerbricht, ein Hosenband, an dem er sich aufhängen will, zerreißt, und ein Fläschchen Gift, da er's an den Mund setzen will, fällt zur Erde. Da bleibt denn zuletzt nichts übrig, als daß die Teufel kommen „mit großem, greulichen Geschrei" und ihn hinweg führen.

Daß schließlich noch ein ziemlich kurzer (gleichfalls in Prosa verfaßter) Epilog den geneigten Zuhörern die warnende Tendenz des Stückes auseinander setzt, wobei allerdings der Nachdruck auf den Ungehorsam der Kinder gegen ihre Eltern gelegt ist, wird hoffentlich die abschreckende Wirkung nicht verfehlt haben. Welche Rohheit der Sitten muß aber in einer Zeit geherrscht haben, in der ein Mann von Bildung, und noch dazu ein fürstlicher Dichter, mit solchen Ungeheuerlichkeiten seinem Publikum Vergnügen bereiten konnte! Man wird aber in der Folge sehen, daß diese Sitten-Rohheit unser deutsches Schauspiel, auch auf dem Gebiete der Komödie, noch für eine lange Periode kennzeichnet. Wenn ich von den englischen Vorbildern außer Richard III. und Heinrich VI. noch die „Spanische Tragödie", den „Juden von Malta" und „Titus Andronikus" nenne, so ist es doch zweifellos, daß die englischen Komödianten außer jenen hervorragendsten Dramen der Zeit auch Schauspiele von niedrigerem Range bei uns eingeführt haben. Der Herzog von Braunschweig hatte durch jene Bluttragödien offenbar sich sehr angeregt gefühlt, nicht nur den Engländern es gleich zu thun, sondern sie im Blutigen und Grausamen möglichst zu überbieten. Er übersah dabei nur, abgesehen von seinen abscheulichen Uebertreibungen, zwei wichtige Dinge. Von der

Nothwendigkeit der tragischen Schuld für die tragisch untergehende Person kann in dieser Zeit beim deutschen Schauspiel überhaupt nicht die Rede sein. Was aber für den deutschen Autor viel leichter erkennbar sein mußte, hatte dieser dennoch gänzlich übersehn: das in allen hier erwähnten englischen Blut-Tragödien die Handlung bewegende Princip der Rache, die immer wieder neue Blutthaten und immer wieder neue Vergeltung für dieselben hervorruft. Das ist nicht nur in den erwähnten tragischen Jugendwerken Shakespeare's der Fall, sondern es ist auch bei Kyd und bei Marlowe in die Augen springend. Im „ungerathenen Sohne" des deutschen Dichters geschieht hingegen alles Blutige und Gräßliche nur um seiner selbst willen. Seinem Titel entspricht daher das Stück auch in dem Sinne, daß hier die Vermählung des deutschen Dichters mit der englischen tragischen Muse einen wirklich höchst ungerathenen Sohn hervorgebracht hat.

Dabei ging dem Herzog auch alles Geschick für die scenische Oeconomie und für die dramatische Structur ab. Die Peripetie des Dramas liegt bei ihm gewöhnlich erst im letzten Acte seiner fünf- bis siebenactigen Stücke, während die vorausgehenden Acte meist nur ebenso viele Scenen sind, in denen von einem Aufbau nichts zu merken ist. Auch die Acteinschnitte sind so ungeschickt angebracht wie nur möglich. Ein paarmal kommt es bei ihm vor, daß eine auf der Bühne befindliche Person die neu Auftretenden kommen sieht und sie ankündigt mit den Worten „Da kommen sie" oder dgl.; in der folgenden Scene spricht er mit ihnen, aber zwischen diesen beiden Sätzen des Dialogs ist der Anfang eines neuen Actes angezeigt! Dabei aber war er immer sichtlich bemüht, den Darstellern möglichst deutliche Vorschriften zu machen, nicht nur für die Action, sondern auch für den Dialog. In Selbstgesprächen namentlich ist die Parenthese „Schweigt ein wenig" zuweilen auf einer Seite vier- oder fünfmal wiederholt.

Die komische Figur in den Schauspielen des Herzogs hat meist den Namen Johan Bouset. Daß dieser Narr durchgehends eine besondere Sprache redet, deren Grundelement Holländisch ist, mit einigem Plattdeutsch und auch Englisch vermischt, weist schon auf die fremde Herkunft dieser Figur hin und kennzeichnet außerdem den Weg, den der ursprünglich englische Clown durch die Niederlande zu uns genommen hatte. Einmal, in der „Ehebrecherin", bemerkt Johan Bouset sogar ausdrücklich: Er sei ein „Englisch Mann" und verstehe die deutsche Sprache nicht.

Ich werde im nächsten Abschnitt auf diese Specialität in der großen Gattung des typischen Theater-Narren noch zurückkommen. An dieser Stelle mag sie uns zunächst zu dem Nürnberger Dramatiker dieses Zeitabschnittes hinleiten, bei welchem der englische Einfluß gerade in der Verwendung dieser Figur am stärksten hervortritt: zu Jakob Ayrer.

Ueber die Anwesenheit einer englischen Truppe in Nürnberg haben wir zwar erst ziemlich spät — erst aus dem Jahre 1612 — sichere Kunde. Doch bei der Bedeutung dieser hochberühmten Stadt läßt sich wohl annehmen, daß auch schon früher englische Komödianten dorthin gekommen waren. Die Werke von Jakob Ayrer, welcher in Nürnberg als Notar und Procurator 1605 starb, mögen in ihrer Mehrzahl in den Jahren 1591—1600 geschrieben sein. Wir haben von ihm neunundsechzig Schauspiele, darunter 33 größere (Komödien und Tragödien) und 36, welche als Fastnachtsspiele oder auch als „Singetspiele" bezeichnet sind. Wenn auch bei Ayrer der englische Einfluß in manchen Dingen zu erkennen ist, so steht der Nürnberger Dichter doch im Ganzen noch viel mehr, als sein fürstlicher College in Braunschweig, auf dem Boden des älteren Schauspiels, ganz besonders des Hans Sachs. Er strebte diesem nicht

nur in seinem großen Fleiße nach, sondern er zeigt auch in den von ihm gewählten Stoffen die gleiche Mannigfaltigkeit wie Jener. Die historischen Stoffe nahm er aus Livius, aus der Geschichte des Mittelalters und aus der neuern Geschichte. Er benutzte die deutsche Heldensage, verschiedene Chroniken, Volksbücher und italienische Novellisten; bearbeitete außerdem in einigen Stücken Frischlin, Macropedius und auch Hans Sachs. Die Verehrung, die er für seinen um ein halbes Jahrhundert ältern Vorgänger hatte, zeigt sich u. A. auch in der Art und Weise, wie er in dem „Comedischen Prozeß wider der Königin Podagra Tyrannei" den alten Meistersänger („Hans Sachs zu Nürnberg, Poet") neben Petrarca in Person auftreten läßt.

Nur die Gattung der biblischen Stücke war von ihm ausgeschlossen. Wenn auch die Herausgeber seiner Werke, indem sie noch weitere (aber nicht erschienene) vierzig Stücke in Aussicht stellten, dabei von „geistlichen und weltlichen" sprechen, so ist doch in jenen 69 uns bekannt gewordenen Stücken keines, das einen biblischen Stoff behandelte. Wir können in diesem Umstand allerdings schon eine Abweichung von der früheren Richtung des Schauspiels und einen sich geltend machenden Einfluß der neuern Elemente erkennen. Aber Jakob Ayrer hatte auch in einigen directen Nachbildungen bestimmter englischer Schauspiele — so vor Allem der berühmten „Spanischen Tragödie" — das Vorhandensein dieses fremden Einflusses documentirt.

Bei alledem ist es höchst auffallend, daß uns jede sichere Nachricht darüber fehlt, ob die Stücke dieses so fruchtbaren Dichters zu seiner Zeit auch wirklich aufgeführt worden sind? Bezüglich der Schauspiele des Herzogs von Braunschweig sind die Aufführungen erwiesen. Noch bei der später versificirten Bearbeitung der „Ehebrecherin" heißt es im Vorwort, „daß das in Prosa abgefaßte Stück auf dem

Fürstl. Braunschweigischen Haus und Festung Wolfenbüttel von Fürstlichen bestallten Comödianten agiret worden sei". Ebenso wird in einer 1601 erschienenen Bearbeitung des „Vincentius Ladislaus" in der Vorrede bemerkt, daß das Stück „etwan noch an einem Ort aus Kurzweil gespielt werden könnte". Dagegen erwähnt der Herausgeber der Ayrer'schen Werke* nichts von etwaigen Aufführungen dieser Stücke, obwohl in der Vorrede ausdrücklich das Genie des Verfassers gerühmt wird, der sich in seinen Mußestunden mit der löblichen Poeterei beschäftigt, „sich selbsten zu erlustiren und zu ergötzen". Es wird aber auch ferner gesagt, diese Schauspiele, die man nach des Verfassers Tode gesammelt, seien nicht allein zum Lesen anmuthig und lieblich, sondern auch alles nach dem Leben angestellt und dahin gerichtet, „daß mans gleichsam auf die neue englische Manier und Art alles persönlich agiren und spielen kann, auch so lieblich und begierig den Agenten zuzusehen ist, als hätte sich alles erst heuer zugetragen". Wenn nun trotz dieser auf wirkliche Aufführungen hinweisenden Worte uns positive Nachrichten darüber fehlen, so mag der Grund auch darin zu suchen sein, daß das Schauspielwesen in Nürnberg schon längst nicht mehr in der Blüte stand, wie zur Zeit des Hans Sachs. Es ist schwerlich anzunehmen, daß ein so außerordentlich productiver Dichter wie Ayrer, dessen Stücke nicht nur durchaus theatralischen Inhalts sind, sondern auch die allergenausten (oft sehr naiven) Anweisungen über die theatralische Darstellung enthalten, sich

* Die Ausgabe erschien erst 1618 unter dem Titel „Opus theatricum". Drei nicht darin abgedruckte Stücke befinden sich in einem handschriftlichen Band, der sich auf der Kgl. Bibliothek in Dresden befindet, und welcher im Ganzen 22 Stücke enthält, die sämmtlich aus den Jahren 1595—1598 datirt sind, die weit überwiegende Zahl aus dem letzten Jahre.

damit begnügt haben sollte, nur — zu schreiben, um „sich selbst zu ergötzen". Gegen solche Annahme spricht auch die Bemerkung der Herausgeber: es sei in den Stücken Alles nach dem Leben angestellt, so daß man es „auf die neue englische Manier persönlich agiren und spielen kann". Mit diesen Worten ist auch die Richtung klar und bestimmt bezeichnet, in welcher der Fortschritt des Dramas liegen sollte, ja in welcher wir eigentlich erst das wesentlich Theatralische erkennen sollten.

Es kann uns nicht auffallen, daß bei einem solchen Bestreben auch in den Ayrer'schen Schauspielen, wo er nach vorhandenen Originalen arbeitete, Alles im Interesse möglichster Deutlichkeit und Verständlichkeit stärker ausgearbeitet und vergröbert erscheint. Das wird uns recht ersichtlich bei einer Vergleichung seiner Tragödie „von dem Griechischen Kaiser zu Constantinopel und seiner Tochter Pelimperia" 2c. mit dem englischen Original „Die spanische Tragödie". Einerseits hat er hier die blutigen Begebenheiten noch roher behandelt, anderseits hat er aber zwischen die grausigen Ereignisse noch die Figur des Narren Jahn eingeflochten, dessen Späße hier in der That gar nicht am Platze sind. In seiner Bearbeitung von Frischlins „Julius redivivus" zeigt er für die feinen Züge des Humors und der Satyre wenig Verständniß. Charakteristisch für Ayrers Behandlungsweise ist es z. B., wie er in der Scene, als der schwäbische Fürst Hermannus dem Julius Cäsar die neuere Kriegskunst und den Gebrauch der Kriegswaffen erklärt, ihn die Büchse auch laden und abfeuern läßt, so daß Cäsar erschreckt auf die Knie fällt, den neuen erschrecklichen Gott anzuerkennen. Als hernach Eobanus Hesse dem Cäsar ein Buch überreicht, das er gedichtet hat, wundert sich der Imperator, daß in Deutschland Poeten seien, und er fragt Hesse, ob diese Carmina

wirklich von ihm gedichtet seien, er könne das nicht glauben. Darauf erwidert Hesse:

> Großmächtiger Fürst, wenn's wär' von Nöthen,
> So wollt ich ohne allen Bedacht
> Lauter Vers reden die ganze Nacht.

Neben solchen ganz gelungenen Scherzen hat er aber, um die Action lebendiger zu machen, eine ganze Reihe komischer Episoden wie auch einige Gesänge eingeflochten.

In der Art, wie Ayrer die historischen Stoffe behandelt, werden wir besonders lebhaft an den Stil des Hans Sachs erinnert. In der vierten der Römischen Tragödien ist die Ueberwältigung der Lucretia sehr discret behandelt. Als sie nach dem ersten Gespräch mit Sextus abgegangen ist, hat Sextus eine Unterredung mit Ancilla; dann kommt der Narr und Diener Jodel, seinen Herrn Collatinus suchend. Nachdem Beide abgegangen sind, kommt Lucretia zurück, und jammert über die ihr angethane Schande. Nachdem Lucretia todt ist, wird die Bestrafung des Sextus kurz abgemacht. Sextus kommt „trutzig" zu Virginius und Wuniwalt und schilt sie, daß sie hier müßig gehn —

> Warum geht ihr nicht aufs Rathhaus?
> Oder habt ihr was besonders drauß?
> Vielleicht Fabel und Märle sagen;
> Man hat hohe Dinge zu rathschlagen,
> Und ihr schickt euch so schlecht darzu.

Virginius sagt:

> Ein loser Lecker und Schalk bist du;
> Das kost dir itzt das Leben dein.

Sextus sagt:

> Wie so? Warum? Was soll das sein?
> Wem hab ich den Uebles gethan?

Wuniwalt sagt:

> Collatino dem frommen Mann,
> Dem hast du sein keusches Weib geschändt,

Und uns mit Unwahrheit verblendt.
Deß soll man dir geben den Lohn,
Daß du's ein andermal nicht wirst than.

(Wuniwalt und Virginius stoßen die Wehr durch ihn und gehn ab. Man trägt ihn auch ab.)

Auch größere Kämpfe werden, wie bei Hans Sachs und seinen Zeitgenossen, durch eine kurze Anweisung abgethan. So heißt es in der Tragödie von Wolff Dietrich einmal: „Die Heiden fallen ein. Wolff Dietrich mit den Seinen wehren sich, erschlagen etliche Heiden, nehmen den König gefangen."

Sehr spaßhaft ist es, wie Ayrer bei andern derartigen Anweisungen auch im Auge behält, wie man bei der Aufführung sich dabei benehmen soll. So beschreibt er in der „Melusine", wie Artus für die Jungfrau Palentine mit einem Drachen kämpft, welcher Feuer sprüht und bemerkt dazu mit Vorsicht: „Die Jungfrau läuft des Schmuckes halber, daß ihr derselbige vom Feuerwerk nicht verderbt werde, ab." — Ein andermal, in der Tragödie vom Theseus bemerkt er bei der Stelle, wo der Minotaurus ein Kind auf dem Arme tragen soll: Das Kind „mag ein Maidlein oder ein Büblein sein, wann's nur nicht erschrickt". — Beim Erscheinen des Minotaurus beschreibt er dessen Aussehn mit den Worten „unten ein Ochs und oben ein Mensch". Wie das dargestellt wurde, ist nicht recht begreiflich; umgekehrt würde es auch noch heute keine Schwierigkeiten machen.

In zweien der Ayrer'schen Schauspiele, und zwar der größeren Komödien, begegnen wir Stoffen, die auch Shakespeare behandelt hat. Bei dem einen, der „schönen Phänizia", welches mit dem ernsten Theil der Handlung in Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts" übereinstimmt, ist es ganz zweifellos, daß Keiner von den beiden Dichtern von dem andern etwas entlehnt hat. Ayrer hat sich genau an

Bandello's Novelle (von Timbreo di Cardona) gehalten, und Shakespeare, der denselben Stoff auch aus der Nachbildung von Belleforest kannte, hat denselben sowohl durch die in dem Lustspiel dominirenden Gestalten des Benedict und der Beatrice bereichert, wie auch die grotesk komischen Figuren hinzugefügt. Was beide Dichter miteinander gemein haben, findet sich auch bei Bandello; es sind eben nur die Grundzüge der Geschichte Hero's, ihrer Verleumdung, ihres vorgeblichen Todes und der Wiedererweckung. Dem deutschen Dichter eigenthümlich ist die Exposition, in welcher Venus und Cupido erscheinen, und beschließen, daß der tapfere Held Timborus für die Liebe gewonnen und von Cupido geschossen werden soll.

Schwieriger als bei der „Phänizia" ist es bei einem andern Stücke, das Verhältniß der beiden Dichter zu einander oder zu einer gemeinschaftlichen Quelle festzustellen. Es ist dies bei Ayrer die Komödie „von der schönen Sidea", bei Shakespeare „der Sturm". Eine Benutzung Shakespeare's durch Ayrer ist hier von vornherein ausgeschlossen, da der „Sturm" zuverlässig erst 10—15 Jahre später geschrieben ist, als die deutsche Komödie. Die Grundidee beider Stücke — soweit es sich um den Zauberer, um den in seine Gewalt gerathenen Sohn seines Feindes und um des Zauberers Tochter und ihr Verhältniß zu dem Gefangenen handelt — ist in verschiedenen altdeutschen Märchen enthalten. Jakob Ayrer beginnt seine Geschichte mit den ersten Anfängen jener Begebenheiten, die im Anfange von Shakespeare's Sturm in der Vergangenheit liegen und nur erzählt werden. Und auch diese Begebenheiten stimmen nur in den allgemeinen Umrissen überein. Die beiden Gegner sind im deutschen Stücke: Ludolf, „Fürst in Littau", und Leudegast, „Fürst in der Wiltau", und die Komödie wird mit des Einen schriftlicher Herausforderung durch den Andern (und zwar durch einen

„Postboten") eröffnet. Ludolf, der geschlagen wird, bittet um Gnade; ihm wird das Leben geschenkt unter der Bedingung, daß er mit seiner Tochter Sidea das Land verlasse, und nur so viel mit sich nehmen darf, als er und seine Tochter tragen können. Ludolf aber, der „einen weißen Stab" mit sich genommen hat, sinnt auf Rache und gibt sich dann, als wir ihn mit seiner Tochter allein sehn, als Zauberer zu erkennen. Er beschwört den Teufel Runcifall, der ihm auf sein Befragen berichtet, er werde bald seines Feindes Sohn fangen können. Derselbe müsse ihm so lange dienstbar sein, bis er wieder zu seinem Vater zurückkommen werde. Am Schlusse des zweiten Actes erscheint denn auch Engelbrecht, der Sohn des Leudegast, und wird durch Ludolfs Zauberstab sogleich überwältigt. Im nächsten Acte sehn wir den gefangenen Prinzen unter Sidea's Befehl Dienste thun und unter Anderm „einige Klötze Holz" tragen und niederlegen. Sidea will aber jetzt ihre Herrschaft über ihn zu ihrem Glücke benutzen; um ihrer Einsamkeit zu entfliehen, befragt sie ihn ohne viele Scrupel, ob er einverstanden sei, sie zu entführen; wenn er sie zu seiner Gemahlin nehmen wolle, so werde sie ihm seine Freiheit geben. Von hier ab mit den beginnenden Abenteuern der Flüchtigen, gehn nun die Wege der beiden Dichter völlig auseinander, bis auf den Schluß, da durch die Vereinigung der beiden Kinder auch eine Versöhnung der Väter, am Hofe des Leudegast, herbeigeführt wird *.

Da Ayrers Komödie nicht nur viel complicirter, sondern auch bei weitem ausgedehnter ist, als die Handlung im

* Da ich eine eingehendere Analyse des Ayrer'schen Stückes bereits in meiner „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland" (Leipzig 1870) gegeben habe, muß ich mich hier auf die oben gegebenen Andeutungen über den Inhalt beschränken.

„Sturm“, dem einfachsten unter allen Stücken Shakespeare's, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß der deutsche Dramatiker noch andere Quellen gehabt hat, als der britische. Immerhin bleibt aber auch die Möglichkeit bestehn, daß Beide nach einer gemeinsamen Quelle, vielleicht sogar nach einem ältern, uns noch unbekannt gebliebenen englischen Stücke gearbeitet haben, dessen Verfasser vielleicht aus ältern deutschen Märchen schöpfte. Daß Shakespeare aber die Komödie Ayrers gekannt habe, ist gleichfalls nur als „möglich“ zu bezeichnen. Zur Wahrscheinlichkeit könnte die Möglichkeit nur dann werden, wenn die Hypothese von Shakespeare's Anwesenheit in Deutschland sich in historische Wahrheit verwandeln ließe.

Ist sonach bei diesen beiden Komödien eine Benutzung englischer Stücke weder erwiesen, noch auch nur wahrscheinlich, so liegen doch außer der Bearbeitung der „Spanischen Tragödie“ noch in andern Fällen die Beziehungen zum englischen Drama ziemlich nahe. So finden wir bei mehreren Schwänken und in einzelnen Partieen seiner Stücke unabweisbare Beziehungen zu den später erschienenen „Englischen Comedien und Tragedien“. Bei dem Ayrer'schen Fastnachtsspiel „Von dem engeländischen Jahn Posset“ scheint der Kampf des Narren mit seinem Weibe der englischen Komödie von der „schönen Esther“ entnommen zu sein. In seinen Singspielen, oder wie er es benennet: „Singetspielen“, die nach bekannten Melodieen als Nachspiele vorgetragen wurden, weist er selbst in seinen Angaben der Melodie mehrmals auf englische Vorbilder hin. Da heißt es zu wiederholten Malen: „Im Ton: Wie man den englischen Roland singt“, oder: „In des Engellendischen Rolands Ton“, während bei einzelnen Fastnachtsspielen schon im Titel der Hanswurst als der „Engellendische Jahn Posset“ bezeichnet ist. In diesen „Singetspielen“ hat Ayrer eine neue dramatische Gattung eingeführt, und es scheint, daß er erst in der

spätern Zeit seiner Thätigkeit darauf verfallen ist. Es sind im Grunde alles Fastnachtsspiele, welche von den verschiedenen darin agirenden Personen gesungen werden. Daß dies nach einer einzigen Melodie geschah, ersehn wir aus der jedesmal schon beim Titel gegebenen Vorschrift derselben. Außer der schon erwähnten Weise des „englischen Roland" heißt es bei diesen Singspielen: „Im Ton: Venus du und dein Kind sind alle beide blind", ein andermal: „Im Ton: auf frischem freiem Muth" 2c. Man wird sich kaum eine Vorstellung davon machen können, wie es möglich war, das Publikum mit einem solchen Possenspiel zu unterhalten, dessen sämmtliche Strophen — es sind deren bis zu achtzig und darüber! — nach Einer Melodie vorgetragen wurden.

Trotz der mancherlei neuen Elemente, die bei Ayrers Schauspielen den englischen Einfluß erkennen lassen, hielt er doch im Allgemeinen mit merkwürdiger Strenge an dem Stil des ältern deutschen Schauspiels fest. Wir sehn das nicht allein an der Art, wie er die großen Actionen in den Komödien und Tragödien, besonders in den historischen, behandelt, sondern auch in gewissen von ihm beibehaltenen äußern Formen. Er benutzt nicht nur die Figur des Herold, sondern bezeichnet ihn auch noch durchgehends als „Ehrenhold". Derselbe spricht nicht nur den Prolog, in welchem er bei den historischen Tragödien gleichfalls auf die Quellen hinweist, sondern er läßt ihn auch, mit Beibehaltung der Hans Sachs'schen Vorschrift „der Ehrenhold beschleußt", häufig am Schlusse auftreten. Daß er in mehreren Tragödien den Epilog dem Narren Jahn zugetheilt hat, geschah aus dem praktischen Grunde, weil sonst der Dichter am Schlusse nicht mehr auf die nöthige Aufmerksamkeit der Zuhörerschaft rechnen konnte. Nicht nur in Prologen, sondern auch in Epilogen ermahnt er zuweilen das Publikum in sehr energischer Weise zur Ruhe. So heißt es im Prolog

zum „Knaben Spiegel“, nachdem er sich auf seinen Vorgänger Jörg Wickram bezogen, u. A.:

Doch ist unser gar fleißige Bitt,
Ihr wollt so ungschickt schreien nit,
Und euch auch nit also empörn,
Daß ihr und Andre können lern — rc.

Noch drastischer äußert sich einmal Jahn am Schlusse eines Trauerspiels:

Wer euch nun wollt von dem Anfang
Noch lang bisher zu dem Ausgang
Aus der Geschicht was nützlichs lehrn,
So thät ihr ihm doch nit zuhörn,
Denn ihr hört kurz Predigt gern,
Wenn die Bratwürst desto länger wärn.

In gleich seltsamer Weise verwendet er den Jahn für den Epilog zur Tragödie von Kaiser Otto, an derem Schlusse Jahn auftritt und noch Einiges über den Tod und das Begräbniß des Kaisers erzählt.

Mit Bezug auf das scenische Theater ist es endlich bemerkenswerth, daß auch Ayrer noch nichts von dem Gebrauch eines Vorhanges weiß, denn auch bei ihm werden noch, wie bei Hans Sachs, die Actschlüsse sämmtlich durch den Abgang aller Personen angezeigt.

Unter jenen Schauspieldichtern, bei denen gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Einfluß des englischen Schauspiels wohl in manchen Dingen ersichtlich ist, während sie doch im Allgemeinen noch an den Formen des ältern Schauspiels festhielten, war Jakob Ayrer wohl der fruchtbarste, aber keineswegs der einzige. Aus Schlesien haben wir aus dem Jahre 1596 ein hervorragendes Schauspiel dieser Gattung, welches für uns noch ein apartes Interesse hat. Es wird darin wieder, wie schon bei Ayrer, ein Stoff behandelt, den auch Shakespeare — zuversichtlich aber viel später, als

der deutsche Autor — dramatisirt hat, und zwar in der seiner letzten Periode angehörenden Tragikomödie „Cymbeline“.

Das deutsche Stück ist „die Historie von einem frommen gottesfürchtigen Kaufmann zu Padua“ rc. und der Verfasser ist der Schulmeister und Stadtschreiber Zacharias Liebhold zu Silberberg in Schlesien. Directe Beziehungen zwischen Shakespeare und dem deutschen Autor existiren hier ebenso wenig, wie zwischen Ayrers Phänizia und dem Shakespeare'schen Lustspiel, und wir brauchen danach um so weniger zu suchen, als uns die gemeinschaftliche Quelle für Beide — eine Erzählung des Boccaccio — bekannt ist. Auch in diesem Falle hat der deutsche Autor nur die in der italienischen Novelle geschilderten Begebenheiten dramatisirt, während Shakespeare dieselben mit einer anderswoher genommenen Fabel — der Geschichte des britischen Königs Cymbeline und des verbannten Belarius mit den beiden Königssöhnen — verbunden hat. Dafür hat der schlesische Dichter nicht nur die von Boccaccio berichteten Vorgänge in Alexandrien, nach Ginevra's (Imogens) Flucht, sowie die Art der Enthüllung des Betruges beibehalten, sondern auch noch die alte allegorische Figur des „Eheteufels“ eingefügt, der dem Falsario — so heißt bei ihm der Betrüger — seine bösen Entschlüsse einbläst. In einem Monolog dieses „Eheteufels“ schreibt einmal eine Anmerkung wörtlich vor: „Da hat er ein Blasbalg und bläst dem Falsario hinterwärtig ein“. Sowie Falsario, so haben auch alle Personen des Stückes Namen erhalten, welche Bezug auf ihre Charaktere haben: Ginevra (Imogen) heißt Castitas, Bernabo (Posthumus) heißt Veridicus, u. s. w. Das alte Versmaß der achtsilbigen Reimpaare hat Liebhold noch beibehalten; ebenso den Argumentator, welcher nach dem Prolog auftritt, den Inhalt zu erzählen. Nachdem der Prolog auf den ihm folgenden Argumentator hingewiesen, schließt er seine Rede:

Hört ihn an, ich euch sampt bitt,
Und vergönnt mir einen Abtritt.

Und ähnlich schließt auch der Argumentator seinen Bericht mit den Worten: „Einen Abtritt ich bitt und begehr“. Trotz der mancherlei spaßhaften Naivetäten in dem Stücke ist dasselbe im Ganzen wohlgebaut und läßt einen gewissen Sinn für scenische Oeconomie erkennen.

Sowie bei diesem Schauspiel, und ebenso bei einer großen Zahl Ayrer'scher Stücke, durch Vermittelung italienischer Novellen die romantischen Stoffe wieder zur Geltung kommen, so hatten doch dabei auch noch die biblischen Stoffe, namentlich die der Susanne, der Judith, Esther u. a. m., ihren Fortgang, wenn sie auch nicht mehr die frühere Bedeutung und ausschließliche Herrschaft hatten. Auch Hans Sachs'sche Stücke kommen immer wieder auf die Bühne, so sein Verlorner Sohn, König Darius, Olivier und Artus, Tobias, Isaac u. a. m. Sie wurden zum Theil etwas überarbeitet, und dies geschah nicht nur in Süddeutschland, sondern auch in der Schweiz, im Elsaß und in Sachsen.

Wie schwer es dem Volke wurde, von Inhalt und Form des ältern Schauspiels sich loszusagen und den Verlockungen der neuern Elemente sogleich nachzugeben, ersehn wir auch noch aus zahlreichen Schauspielen, die in dem ersten Decennium des neuen Jahrhunderts erschienen. Unter ihren Autoren steht wieder ein Nürnberger voran, der fleißige Schulmeister Georg Mauritius. Auch er schrieb nur in pädagogischem Sinne, und ließ seine Stücke zunächst von Schülern aufführen. Die meisten seiner Schauspiele behandeln wieder biblische Stoffe: Die Geschichte des Sündenfalls, David und Goliath, Haman, Nabal, Josaphat, Ezechiel und die Geschichte des Herodes mit den Weisen aus dem Morgenlande. Außerdem behandelte er einen romantischen Stoff in dem Drama „Graf Walther von Salutz und Gri-

sold". Das seltsamste und confuseste unter seinen Schauspielen ist seine Komödie „Von allerlei Ständen". Es beginnt mit einem Gespräche zwischen Gott und Christus. Dann erscheinen der Engel Gabriel, ferner: Timotheus, Paulus und Petrus, Moses, Daniel, David, Salomo, Jeremias, und dazu: Medea, Xantippe u. s. w., im Ganzen 69 Personen. Im letzten Acte wird endlich auch der „treue Eckardt" nochmals hervorgeholt. — Eine der Komödien: „Von dem Schulwesen" ist recht eigentlich für die Schuljugend bestimmt. Ein ungerathener Knabe, der in der Schule ein Taugenichts ist und von den Eltern verzogen wird, geht in die weite Welt, wird ein Landstreicher und Uebelthäter und kommt schließlich in den Kerker.

Die Figur des Narren hat Mauritius nach dem Vorbild Ayrer, aber viel gemäßigter, in allen seinen Stücken benutzt, und zwar unter den verschiedensten Namen, wie: Rupel, Prosel, Morio, Veitl. Außer dem Narren muß in vielen seiner Stücke noch der Zwerg figuriren; und auch den Teufel läßt er nach den verschiedenen Arten seines Berufes mitspielen: als Hofteufel, Kriegsteufel, Saufteufel, Aufruhrteufel und Eheteufel. Mauritius hat aus der ganzen Schauspiel-Epoche des 16. Jahrhunderts die verschiedenen Gattungen in sich aufgenommen, ohne aber in irgend einer Richtung etwas Neues zu schaffen oder einen Fortschritt zu bekunden. Die Bühnenanweisungen fehlen bei ihm gänzlich und beschränken sich auf die Vorschrift: „gehn ab".

Wenn bei Mauritius schon die Bestimmung seiner Stücke für die Schüler es begreiflich macht, daß er mit Vorliebe an den biblischen Stoffen, und zwar des alten Testamentes, festhielt, so sehn wir doch gleichzeitig an andern Orten auch das romantische Schauspiel sich langsam weiter entwickeln. In Münster wurde 1604 ein Schauspiel aufgeführt, welches die Geschichte von Pyramus und Thisbe behandelt,

und zwar ganz ernst im Sinne der Tragödie, nach dem „Poeten Ovidio“. Ich hebe dies besonders hervor, um damit gleich hier festzustellen, daß dies Stück zu der Gryphius'schen Posse von Peter Squenz, auf die ich später zu sprechen komme, keine Beziehungen hat.

Daß diese „sehr lustige* neue Tragödie von der großen unaussprechlichen Liebe zweier Menschen Pyrami und Thysbes“ 2c., von Samuel Israel in Straßburg, im Jahre 1604 zu Münster wirklich aufgeführt worden ist, berichtet der Verfasser selbst in einer dem gedruckten Stücke vorausgehenden Dedication, in welcher er sich zugleich entschuldigt, daß die Tragödie „etwas weltlich“ sei, was sich jetzt für seinen Beruf nicht mehr passe; man möge deshalb kein Aergerniß daran nehmen. Selbst in diesem Stücke findet man noch Anklänge an Hans Sachs. Nicht nur, daß der Dichter nach Art des Nürnberger Poeten den letzten Vers mit seinem Namen schließt („Das wünscht euch Samuel Israel“), er hat sogar aus einem der ältesten Fastnachtsspiele des Hans Sachs („Von der Eigenschaft der Liebe“) einige Verse wörtlich aufgenommen:

„Und spart die Lieb bis in die Eh,
Dann hab eins Lieb und keines meh“ — 2c.

Das Stück hat ein großes Personal, außer den beiden Liebenden agiren darin: Ninus, Semiramis, vier Rathsherren, sechs Wahrsager u. s. w., ferner: Venus, Cupido, Diana, und endlich auch der Satan. Eröffnet wird das Stück durch eine ähnliche Symbolik wie bei Ayrers „Phänizia“. Venus erscheint, um zu erzählen, daß sie zwei Menschen in Liebes-

* „Lustig“ bedeutet hier, wie bei vielen andern Stücken jener Zeit, so viel wie: unterhaltend. Der Verfasser war früher Organist im Breisgau, später Schul- und Kirchendiener zu Münster. Der Druck, den ich vor mir habe, ist vom Jahre 1616, das Vorwort von 1609. Ein von ihm erwähnter früherer Druck ist mir nicht bekannt.

noth bringen wolle, und trägt hiernach dem Cupido auf, daß er den Pyramus mit einem Pfeil schießen soll. Im zweiten Act kommt sie wieder, um zu berichten, daß Pyramus schon verwundet sei, und daß nun auch Thisbe an die Reihe kommen soll. In demselben Act gibt Thisbe durch Aufhängen einer Laterne dem Pyramus ein Zeichen. Es folgt eine lange Liebesscene, bei der man annehmen muß, daß Thisbe am Fenster ist, während Pyramus unten steht. Nachdem er ihr ein Lied („vom Urtheil des Paris") gesungen hat, trennen sie sich.

Die traurige Katastrophe erfolgt im vierten Acte des Stückes. So ernsthaft auch der Dichter die Ovidische Geschichte dramatisirt hat, so könnten doch gewisse Partieen darin als Original für Shakespeare's Handwerker-Posse gelten, wenn wir nicht mit Sicherheit wüßten, daß der Sommernachtstraum um viele Jahre früher gedichtet war. Da dies deutsche Stück bisher allen unsern Litterarhistorikern unbekannt geblieben ist*, so kann ich mir's nicht versagen, aus der Hauptscene einige höchst frappirende Stellen mitzutheilen:

Als Thisbe den Löwen kommen sieht, ruft sie:

O weh, was für ein schrecklich Thier
Kommt da gegangen her zu mir,
Wo soll ich aus, wo soll ich ein,
Verloren hab ich das Leben mein.

Nachdem sie entflohn ist, und dabei ihren Mantel hat liegen lassen, kommt Pyramus, und spricht u. A.:

Schau, ist nit dieses Thisbes Kleid?
Welchs sie nur pflegt anthun zur Freud.
O weh, was wird bedeuten dies,
Das ist ihr Mantel, ist gewiß.

* Selbst K. Gödeke kennt es nicht, obwohl er von dem nämlichen Verfasser ein anderes Stück „von der Susanna" erwähnt, das 1603 ebenfalls in Münster aufgeführt wurde.

Thisbe, Thisbe, ach wo bist du?
Wo steckst du, Thisbe, geh herzu.
Ach dieser Mantel ist fürwahr
Zerrissen und zerzerret gar
— — — — —
Thisbe, Thisbe, du edles Weib,
Ach, wo ist hinkommen dein Leib?
Ach wo sind deine schönen Händ —

Hier folgt eine lange Beschreibung aller Gliedmaßen Thisbe's, in demselben Stil, wie die Verse, welche bei Shakespeare Thisbe an des Pyramus Leiche jammert; dann heißt es weiter:

Wohlan, bist du um mich gestorben,
Um meine Lieb allhie verdorben,
So soll mein eigen Schwert das rächen,
Welchs ich selbst durch mein Herz will stechen.
Ach gute Nacht, du edles Weib,
Die du steckst in der Thiere Leib,
Wüßt ich, welchs Thier dich hätt gefressen,
Ich wollt der Liebe nit vergessen,
Wollt dich aus seinem Leib austrennen
Und noch mein liebsten Schatz dich nennen.
Aber ich will dich in mein Herzen
Suchen mit diesem Schwert ohn Schmerzen.
— — — — — —
Wohlan ihr Götter, steht mir bei,
Mein Tod ein Zeich der Liebe sei.

Als Thisbe zurückgekehrt ist und den todten Pyramus gefunden hat, schließt sie ihren langen Klagemonolog:

Wohlan, das Schwert, so Pyramum
Den Liebsten mein thät bringen um,
Das soll mein Herz desgleich durchbringen
Und große Traurigkeit mit bringen.
So denket nun auch alle Zeit
Der Thisbes bis in Ewigkeit.

Die auffallende Uebereinstimmung, welche diese tragischen Lamentationen mit dem Ton in Shakespeare Persiflage zeigen,

ist schwer zu erklären. Da es kaum glaublich ist, daß der Dichter Israel die Parodie des großen Briten für Ernst genommen haben sollte, so wäre es wohl möglich, daß schon ein älteres englisches Stück existirt hat, welches ebenso für die Shakespeare'sche Farce, wie auch für das Israel'sche Stück die Anregung gab, obwohl dieser sich nur auf Ovid bezieht. Uebrigens ist das Israel'sche Stück mit dem Tode der Beiden noch keineswegs zu Ende. Erst erscheinen nach der schmerzlichen Scene noch Waldnymphen mit einem Klagegesang, und dann folgt noch ein fünfter Act, in welchem die Todten im Walde gefunden und dann zum König und der Königin gebracht werden.

Da dies Stück — obwohl darin gar keine scenischen Anweisungen, nicht einmal für den Auftritt des Löwen u. s. w., gegeben sind, — doch durch den Stoff wieder an die englischen Einflüsse erinnert, so mögen hier gleich weitere Mittheilungen über die fortgesetzten Wanderungen der „Englischen Komödianten" folgen.

Noch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts haben wir Nachrichten von ihnen aus Frankfurt a. M., Stuttgart, Hildesheim und Kassel. In der das „englische Spiel" in Frankfurt betreffenden Mittheilung ist besonders eingehend des Narren und zwar unter der Bezeichnung „Jan", erwähnt, woraus hervorgeht, daß der Jan oder Jahn der beiden zuvor besprochenen deutschen Dramatiker auch außerhalb Nürnbergs und Braunschweigs eine allgemein bekannte Figur war. In den Jahren 1600—1603 zogen die englischen Truppen viel in Schwaben umher, sie erschienen in Stuttgart, in Memmingen und in Ulm. Da Holland von Anbeginn dieser Bewegung den Uebergangsboden nach Deutschland bildete, so ist es bei dem lebhaften Handelsverkehr mit unsern Küstenstädten natürlich, daß die „Engländer" auch sehr bald unsere östlichsten Handelsstädte,

Elbing, Königsberg und Danzig, aufsuchten. In Elbing spielten sie 1605 und 1607. Das erste Mal hatten sie dort vor dem Rath gespielt und ein Honorar von 20 Thalern erhalten, aber gleichzeitig mit der Weisung, sich wieder davon zu machen, weil sie „gestern in der Comödien schandbare Sachen fürgebracht“. In dem andern Jahre wurde ihnen das Spiel dort untersagt, „weil es eine Schatzung der Bürgerschaft ist, und die jetzigen traurigen Läufte solches nicht zugeben wollen“. Doch wurde ihnen zugleich freigestellt, privatim zu spielen, wo man sie etwa in Häusern begehren sollte.

Der Landgraf Moritz in Kassel, ein sehr gebildeter Fürst, der unter Anderem auch ein „Lehrbuch der Poetik“ (1610) herausgab, ließ sich die Pflege des Theaters sehr angelegen sein. Er hat selbst zahlreiche lateinische Stücke geschrieben, die von den Zöglingen der Ritterschule in einem Saale des Schlosses, später aber in dem nach seinem ältesten Sohne benannten Ottoneum, einem „nach Römischer Art“ erbauten großen Theater, dargestellt wurden. Bald nach seinem Regierungsantritt (1592) hatte er auch englische Komödianten kommen lassen, und gab denselben häufig Erlaubniß, nach andern Städten Kunstreisen zu machen. Eine solche Truppe war es, welche 1612 nach Nürnberg kam und dort „etliche unbekannte Tragödien und Comödien“ aufführte, auch „welsche Tänze mit allerlei wunderlichen Verdrehungen“ und mit Springen.

Wenn in der ersten Zeit jener fremden Wandertruppen in den Nachrichten darüber mehrmals ausdrücklich constatirt ist, daß die Vorstellungen in englischer Sprache stattfanden, so hatte doch allmälig die deutsche Sprache die Herrschaft erlangt, zum Theil durch den längern Aufenthalt der Engländer in Deutschland, zum größern Theil aber durch den Umstand, daß das fremde Vorbild auch bei den Deutschen

die Lust zum Komödienspielen steigerte. Bald hatten in jene Wandertruppen so viele Deutsche sich gemischt, daß in späterer Zeit von diesen immer noch als „englische Komödianten" bezeichneten Truppen eigentlich nur noch der Name geblieben war. Schon die Komödianten, welche 1612 in Nürnberg waren, spielten in deutscher Sprache; und ein Gleiches gilt von der Gesellschaft Kurfürstlich Brandenburgischer Komödianten, welche im folgenden Jahre Nürnberg besuchten. Auch diese werden noch als „Englische Komödianten" bezeichnet, wobei aber von der Chronik ausdrücklich bemerkt ist, daß sie ihre Schauspiele — es waren meist große Spectakelstücke, wie die Zerstörung von Constantinopel, von Troja u. dgl.. — „in guter teutscher Sprache" aufführten. Ein Gleiches ist wohl auch von jenen „engelländischen Komödianten" anzunehmen, welche 1617 in einigen Städten Mährens spielten. In Nürnberg spielten sie 1613 im Halsprunner (Hailsbronner) Hof, der, wie man weiß, schon zu Hans Sachsens Zeit ein besonders beliebter Schauplatz war. Das Eintrittsgeld betrug damals 3—6 Kreuzer.

In den Jahren 1615 und 1616 erschienen wieder in Danzig fremde Truppen. Die erstern waren als „Brandenburgische Komödianten" bezeichnet und durften sieben Komödien spielen, wobei sie nicht mehr als zwei Groschen Eintrittsgeld fordern sollten. Bei den im folgenden Jahre dort erschienenen „englischen Komödianten" war das Eintrittsgeld schon auf die Höhe von drei Groschen gestiegen, doch wurde den Spielern anbefohlen, „keine unzüchtigen Stücke zu präsentiren". Zum Local war in Danzig damals die „Fechtschule" benutzt, ein geschlossener Raum, dessen vier Wände genügten, um darin mit Leichtigkeit die einfache Scene des englischen Theaters einrichten zu lassen.

Von den Stücken, welche die fremden Gäste bei uns einführten, sind uns ziemlich viele in den englischen Originalen

bekannt. Wie diese aber für die Aufführungen in Deutschland zugerichtet waren, ist eine andere Frage. Gerade dasjenige Buch, welches uns darüber Aufschluß geben sollte, eine im Jahre 1620 in deutscher Sprache erschienene Sammlung „Englische Comödien und Tragödien“, welche nach Angabe des Herausgebers „von den Engelländern in Deutschland an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsstädten“ agiret worden sind, gibt uns darüber wenig Sicherheit, indem die Texte darin ganz augenscheinlich höchst mangelhaft, ja zuweilen in abscheulichster Weise corrumpirt wiedergegeben sind. Man erkennt dies unter Andern deutlich aus dem „Fortunatus“, nach Dekker, während „Titus Andronikus“ hier vermuthlich nach einem ältern Vorbilde Shakespeare's verunstaltet wiedergegeben ist. Abgesehen von dem Lückenhaften des Inhalts, von dem Fehlen nothwendiger Uebergangsmomente und von der abscheulichen Rohheit und Niedrigkeit der Sprache, sind auch äußerliche Dinge, wie z. B. die Bezeichnungen von Acten und Auftritten, mit der größten Liederlichkeit ausgeführt. Ob diese deutsche Ausgabe von Engländern gemacht ist, oder — was wahrscheinlicher — von untergeordneten deutschen Schauspielern, die das Ganze nach oberflächlicher Kenntniß der Stücke und mit Benutzung einzelner Rollen zusammengeschmiert haben, ist für uns gleichgültig. Außer den beiden genannten Stücken lassen auch die meisten übrigen der Sammlung mit ziemlicher Sicherheit auf englischen Ursprung schließen, so die Komödien von der „Königin Esther“, „von des Königs Sohn aus Englandt und des Königs Tochter aus Schottland“, „von Jemand und Niemand“ und die Tragödie „von Julio und Hippolita“. In den angehängten Pickelhärings-Schwänken, welche in der Art wie die Ayrer'schen „Singet-Spiele“ nach bestimmten Melodieen gesungen wurden, bildet meist der „Hanrey“ den Gegenstand der niedrigsten

Späße. Einige Scenen in diesen Possenspielen kommen auch bei Ayrer vor, und es ist fraglich, wo das Original zu suchen ist. Daß die Herausgeber dieser englischen Komödien auch in dieser Beziehung nicht gewissenhaft waren, beweist die Komödie „von Sidonia und Theagenes“, auf welche ich später noch zu sprechen komme. Die Unkenntniß und Unfähigkeit der Herausgeber dieser „Englischen Komödien und Tragödien“ zeigt sich auch in der Auswahl der darin publicirten Stücke, da von den größten englischen Dramatikern weder Greene noch Marlowe darin vertreten sind, und Shakespeare nur in einer ältern Form des „Titus Andronikus“. Und dennoch waren sowohl Marlowe'sche als auch Shakespeare'sche Stücke in jener Zeit sicher schon in Deutschland von den englischen Komödianten aufgeführt worden. Schon seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts hatten Engländer wiederholt am Kurfürstlichen Hofe in Dresden gespielt. Aber erst aus dem Jahre 1626 hat uns ein glücklicher Zufall ein vollständiges Verzeichniß * von 42 Vorstellungen erhalten, welche in dem „steinernen Saal“ des Schlosses stattgefunden haben. Die Schauspieler werden einige Male als „die Engelender“ oder als „die Englischen Comödianten“ bezeichnet. Unter den Stücken, von denen nur die Titel mitgetheilt werden, finden sich nicht nur mehrere, welche auch in der Sammlung „Englischer Komödien und Tragödien“ enthalten sind, wie Esther, Fortunatus, Jemand und Niemand u. a. m., sondern auch zwei Stücke Marlowe's: die „Tragödie von Doctor

* Es sind schriftliche Notizen, die sich in einem Schreibkalender jenes Jahres befinden. Die Notizen rühren vermutblich von einem Hofbeamten her; vom 31. Mai bis Ende September sind vierzig Aufführungen verzeichnet, denen sich dann noch im October und November zwei vereinzelte Aufführungen anschließen. Das wichtige Document wurde zuerst von M. Fürstenau in Dresden („Zur Geschichte der Musik und des Theaters“ 2c., 1862) ans Licht gebracht.

Faust" und „Barrabas, Jude von Malta", ferner Kyd's Spanische Tragödie (unter dem Titel „Hieronymus, Marschall in Spanien"), und endlich auch die Titel mehrerer Shakespeare'scher Tragödien: Romeo und Julietta, Julius Cäsar, Hamlet und König Lear, — also lauter Meisterschöpfungen des Dichters.

Von allen den hier genannten Stücken finde ich nur bei zweien Wiederholungen angezeigt; es sind dies „die spanische Tragödie" und „der Jude von Malta", — ein charakteristisches Zeichen für den damaligen Zeitgeschmack, da von allen Stücken gerade diese an Mord- und Schreckensscenen die reichsten sind.

Wenn schon die von den Engländern eingeführten Stücke mit ihrer lebhaften und anschaulichen Action, ihren blutigen Ereignissen und grotesken Späßen, geeignet waren, in Deutschland die Schaulust der Masse in hohem Grade anzureizen, so bestand doch ein Hauptvorzug der Engländer auch darin, daß sie eine bereits ausgebildete Schauspielkunst zu uns brachten, von deren technischer und berufsmäßiger Ausbildung man bei uns noch nichts wußte. Diese Vortheile übten bei uns nicht allein eine große Wirkung auf die Masse, sondern sie wurden auch von gebildeten Männern verstanden und anerkannt. Ein Zeugniß dafür gibt uns der landgräfliche Leibmedicus in Kassel, Johann Rhenanus, welcher 1613 — in dem Vorwort zu einem von ihm verfaßten aber nicht gedruckten Schauspiel — darüber sich äußerte, daß die Engländer, sowohl was die Composition als auch was die Action der Dramen anbeträfe, ohne Zweifel „den Vorzug vor den Europäischen Nationen" hätten. Die Engländer — so sagt er — schrieben in besonders pathetischen und tragischen Momenten in Jamben, und nur „in geringern Sachen" wendeten sie die schlichte Prosa an, „damit hohe und geringe Dinge nicht commisciret, sondern einem jeden Theil sein

Gebühr zugestellet werde". Dieses habe den deutschen Actoribus bisher gemangelt, „welche sich entweder ganz an Reimverse gebunden oder alles ohne Unterschied in Prosa vorgebracht haben, darinnen wichtige Sachen mit gebürlichen actionibus schwerlich ausgedrückt werden können. Es haben auch viele vermeint, es sei uns Deutschen unmöglich, in unserer Sprache die Engländer zu imitiren und gleiche carmina zu schreiben. Was aber die actores betrifft, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, in einer Schule täglich instruiret, daß auch die vornehmsten Actores sich von den Poeten müssen unterweisen lassen, welches dann einer wohlgeschriebenen Comödie das Leben und Zierde gibt, daß also kein Wunder ist, warum die Engländischen Comödianten (ich rede von geübten) andern vorgehen und den Vorzug haben."

Wenn in diesen Betrachtungen nicht auch der zweckmäßigen scenischen Einrichtung des englischen Theaters Erwähnung geschieht, so müssen wir dennoch auch auf diese Neuerung Gewicht legen. In den deutschen Stücken dieser Zeit, welche schon den Einfluß des englischen Theaters bekunden, finden wir in den scenischen Anweisungen nur wenig, was auf eine Veränderung unserer Bühneneinrichtung schließen lassen könnte. Ayrer erwähnt noch häufig des erhöhten Theiles der Bühne, den wir früher unter dem Namen Brücke oder Brüge kennen gelernt haben. Er bezeichnet diesen hinter dem vordern Spielraum erhöhten Theil der Bühne meist als „Prucken" und läßt aus Oeffnungen in derselben („Löcher") Zauberer, Teufel u. dgl. von unten her auf die Bühne kommen. Auch Heinrich Julius erwähnt ein paarmal in den Bühnenanweisungen die „Brücke". Dagegen sind in den „Englischen Comödien und Tragödien" schon die Tapeten angewendet, welche die englische Bühne zu den Seiten und im Hintergrund abschlossen.

Wenn wir alle die Vortheile des englischen Theaters berücksichtigen und dabei noch bedenken, daß um 1600 das deutsche Publikum schon Shakespeare'sche Tragödien zu sehen bekam, so muß es in Erstaunen setzen, daß trotz alledem das deutsche Schauspiel nichts dadurch gewann, sondern im Gegentheil das einbüßte, was es schon besessen hatte. Zur Erklärung dieser Thatsache haben wir zunächst zu beachten, daß die Truppen, die zu uns herüber kamen, von sehr ungleichem Werthe waren. Die großen Erfolge, welche die ersten Engländer auf dem Continent hatten, reizten auch die schlechtesten dortigen Komödianten, vor Allem auch solche, die in ihrer Heimath überschüssig waren, zu Expeditionen, um auf dem Continent Geld zu erwerben. Diese brachten mehr schlechte als gute Stücke mit, die bessern aber in abscheulichen Verunstaltungen. Und wie man bei uns an den Stücken mehr das Schlechte als das Gute nachahmte, so verhielt sich's auch mit unserer erst im Werden begriffenen Schauspielkunst. Die allgemeinen Verhältnisse in Deutschland wurden einer ruhigen Entwickelung des Schauspielwesens immer ungünstiger. Bis zu welchem Grad der Niedrigkeit unter solchen Verhältnissen das Volksschauspiel herabsank, sollen die nächsten Abschnitte dieser Geschichte zeigen.

Achtes Capitel.

Die Herrschaft des Pickelhäring und die ersten deutschen Wandertruppen.

Zwei Seiten des bei uns eingeführten englischen Schauspiels waren es vorzugsweise, auf welche die deutschen Nachahmer in ihren Schauspieldichtungen alles Gewicht legten: das Gräßliche und Blutige und das niedrig Possenhafte. Man glaubte, der von den Engländern erzielten Wirkungen sicher zu sein, wenn man sie in diesen beiden Beziehungen nicht nur nachahmte, sondern sie durch die ungeheuerlichsten Uebertreibungen überbot. Dies galt vorzugsweise von den blutigen Actionen. Unsern deutschen Autoren kam es auch hierbei noch gar nicht zum Bewußtsein, welch ein Unterschied zwischen dem bloß Erzählten und dem in dramatischer Action Vorgeführten liegt, und daß das Anschauliche, welches die Action in die Gegenwart versetzt, die bloß erzählten Dinge in den Wirkungen bis zum Abschreckenden und Widerwärtigen steigert. Um nun das Schreckliche erträglich zu machen, meinte man, es sei genug, wenn man zwischen den sich drängenden Blut- und Mordscenen den Possenreißer agiren ließ, der

aber selbst dadurch noch roher erscheint. Wenn schon beim Herzog Heinrich Julius und bei Jakob Ayrer diese falsche Auffassung vom Wesen des englischen Dramas zu erkennen war, so macht sie sich in den erwähnten „englischen" Komödien und Tragödien durch den sehr niedrigen Bildungsgrad der deutschen Bearbeiter in noch brutalerer Weise geltend. Auch der Umstand, daß man in der Sprache die Versform, die bisher als eine unumgängliche Nothwendigkeit für die Schauspiele betrachtet worden war, ganz aufgab, und dafür den plattesten Prosa-Dialog einführte, trug nicht wenig zu der Ungebundenheit und Zügellosigkeit bei, mit der die komische Figur in den Stücken agirte. Die Komik des Pickelhäring, der jetzt für lange Zeit zur Herrschaft gelangt war, bestand meist in den niedrigsten Zoten. Die Unanständigkeiten beschränkten sich aber bei ihm nicht auf den Dialog, sondern kamen auch in Handgreiflichkeiten zum Ausdruck.

Dieser komischen Figur war erst durch die Nachahmung des englischen Clown ein fester Platz im deutschen Schauspiel angewiesen worden. Aber wir haben auch bereits gesehn, daß die sporadischen Anfänge derselben bis zu den mittelalterlichen geistlichen Spielen zurückreichen. Wie im wirklichen Leben das Tragische und das Komische oft hart aneinander grenzen, wie die tragische Seite dieses Lebens meist auch ihr lächerliches Gegenstück hat, so ist es begreiflich, daß der Volksinstinct für die komischen Seiten des Lebens nach greifbaren Vertretern sucht, die leicht zu erkennen und zu genießen sind. In diesem dem Menschen innewohnenden Hang nach einer bequem zu genießenden Entschädigung für des Lebens Ernst, Sorge und Trübsal liegt es wohl auch begründet, daß gerade die typische komische Figur des Theaters, niemals aber eine tragische, als solche von vornherein gekennzeichnet ist, sei es durch die verschiedenen Namen,

die auf ihre Aufgabe hinweisen, sei es durch gewisse ihr beigegebene Attribute, die ihren Beruf kennzeichnen. Wenigstens das, was ausdrücklich zur Erheiterung des Gemüthes bestimmt ist, sollte auf leichte Weise erkannt werden, sollte sich selbst durch verschiedene Mittel kenntlich machen, damit die Wirkung nicht erst aus unserm Denkproceß hervorgehe, möge sich derselbe auch noch so schnell — oft in einem Augenblicke — vollziehen.

Bei der allgemeinen Charakteristik der mittelalterlichen religiös-theatralischen Spiele hatte ich schon erwähnt, daß man es liebte, dem Teufel die komische Rolle zuzuweisen. Für all' das Uebel, das der höllische Machthaber und seine Abgesandten uns zufügen, wollte man sich dadurch einigermaßen schadlos halten, daß man ihn mit Vorliebe lächerlich machte. In einem der ältesten deutschen Mysterien aus dem 14. Jahrhundert ist der Lustigmacher der Bote oder „Bott". Als solcher tritt er in einem Stücke, das „von der Kindheit Jesu" handelt, vor Herodes, meldet ihm die Ankunft der heiligen drei Könige, und spottet dabei über Herodes, daß er sich vor einem Kinde fürchte. Nachdem er verschiedene Meldungen gemacht hat, die den Herodes immer mehr aufbringen, droht dieser, ihn todtzuschlagen, weil er ihm immer so unangenehme Dinge zu sagen kommt. Auch noch in spätern Jahrhunderten hat dieser Bote in ernsten Stücken die komische Rolle zu spielen gehabt.

In den Fastnachtspielen des 15. und 16. Jahrhunderts (wenigstens bis zur Mitte desselben) ist von einer typischen komischen Figur nichts wahrzunehmen. Die früheste uns bekannte Erwähnung des Hanswurst kommt in einer 1519 erschienenen niederdeutschen Bearbeitung von Brandts „Narrenschiff" vor. Aber weder in den älteren Fastnachtsspielen, noch in den Schwänken des Hans Sachs ist von der Erscheinung des Hanswurst Gebrauch gemacht. Der „Narr"

jener Zeit ist weniger eine komische Figur, als vielmehr der Repräsentant verschiedener schlechter Eigenschaften im Menschen, die als thörichte betrachtet wurden, weil sie dem Menschen selbst, der mit ihnen behaftet war, zum Schaden gereichten. In einem Fastnachtspiel von etwa 1490 wird eine ganze Reihe von „Narren" vorgeführt, welche sämmtlich wegen ihrer geschlechtlichen Thorheiten gegeißelt werden, welche „Eselsohren" bekommen und die Narrenkappe tragen müssen. In solchem Sinne hat auch Hans Sachs seine Narren und Narrheiten behandelt. In seinen Komödien und Schwänken begegnen wir wiederholt dem Eulenspiegel, auch närrischen Schelmen und einfältigen Bauern, unter den Namen Klaus Narr, Hans Flegel u. s. w. In des Hans Sachs Komödie „von einem Vater, einem Sohn und einem Narren" ist bei Letzterm die Personificirung des „Lasters" ganz deutlich und erinnert lebhaft an diese Figur in den englischen „Moralitäten". Der Narr vertritt hier das böse Princip, das den Sohn begleitet, um ihn zu Thorheiten und Schlechtigkeiten zu verleiten. Er ist der liederliche Verführer, der von der Schwachheit des Sohnes Nutzen zieht. Eigentlich komische Eigenschaften fehlen aber diesem Narren, wie auch den andern seines Gleichen. Der „Narr" ist hier nur durch Liederlichkeit und Frechheit charakterisirt. Näher dem Wesen des Possenreißers steht der „Narr" bei dem Schweizer Dichter Jakob Funkelin, und er hat bei diesem auch bereits sein buntes Narrenkleid erhalten. In mehreren Stücken jener Zeit werden die komischen Zwischenscenen mit der bloßen Bemerkung angedeutet: „Jetzt kommen die Narren und machen ihre Possen".

Erwähnungen des Hanswurst und Anklänge an den Namen finden wir in dieser Zeit auch schon in einzelnen Fastnachtspielen, aber noch nicht die ausgebildete Figur des Possenreißers von Beruf. In einem Hans Sachs'schen Fast-

nachtspiele von 1550 führt einer von zwei schelmischen Landsknechten den Namen „Wursthans", ohne aber von den Eigenschaften der Possenfigur etwas an sich zu haben. Als das älteste Beispiel einer Komödie, die den Hanswurst enthält, ist schon von Gottsched, und von Andern nach ihm, ein übrigens ungedrucktes Fastnachtspiel von Peter Probst „vom kranken Bauer und einem Doktor" (aus d. J. 1553) angeführt worden. Aber auch diese Mittheilung ist dahin zu berichtigen, daß in der Probst'schen Handschrift der Name nicht Hans, sondern deutlich, und in allen Wiederholungen, Hainns Wurst lautet. Daß aber schon früher mit dem Namen Hanswurst eine Person von gewissen Eigenschaften bezeichnet wurde, ist uns schon durch Luther bestätigt, der in einer Schrift vom J. 1541 gegen den Herzog von Braunschweig und gegen dessen Beschuldigung: Er (Luther) habe selbst seinen Herrn den Kurfürsten von Sachsen seinen lieben andächtigen Hanswurst genannt, sich vertheidigt. Indem er die Behauptung seines heftigen Gegners entschieden bestreitet, fügt er auch hinzu, daß dies Wort „Hanswurst" nicht von ihm erfunden sei, „sondern von andern Leuten gebraucht wider die groben Tölpel, so klug sein wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache reden und thun. Also hab ichs auch oft gebraucht, sonderlich und allermeist in der Predigt" *.

* Da Luther diese gegen den Herzog von Braunschweig gerichtete Schrift unter dem Titel „Wider Hanswurst" herausgab, so hat E. Brachvogel in seiner Geschichte des Berliner Theaters darauf hin die Mittheilung gemacht: schon Luther habe gegen die gemeinen und niedrigen Possen des Hanswurst eine eigene Schrift veröffentlicht! Die mancherlei Irrthümer, welche über Schauspiele und Schauspieldichter in verschiedenen, auch bedeutenden Litteraturgeschichten enthalten sind, habe ich in meinem Buche grundsätzlich unerwähnt gelassen. Ich würde auch bei diesem argen faux pas diese Zurückhaltung beobachtet haben, wenn nicht das Brachvogel'sche Buch von ähnlichen falschen Angaben wimmelte.

Auf diese Thatsache scheint auch die (schon früher von mir erwähnte) gegen Luther gerichtete Schmähschrift hinzudeuten, welche 1534 unter dem Titel „Martin Luthers Klagred“ ꝛc. erschien. In dem Dialog, den hier Luther mit einem Hohlhipper (d. h. Hippenverkäufer) führt, wendet er gegen diesen wiederholt das Wort „Hans Wurst“ an. Es ist ihm also sein Gebrauch dieses Wortes schon sechs Jahre früher, als in der obigen Anschuldigung des Herzogs von Braunschweig, vorgehalten worden.

Noch ehe der englische Clown auf die komische Figur des deutschen Theaters einen entschiedenen Einfluß erlangte, waren zweifellos auch die italienischen Maskencharaktere in Deutschland bekannt geworden. Während das Stegreifspiel mit dem darin dominirenden Hanswurst verhältnißmäßig erst spät (erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) auf das deutsche Theater kam, war von den italienischen Masken doch der Harlekin oder Arlechino, vermöge seiner Geschmeidigkeit und Schnellfüßigkeit, jener dramatischen Gattung längst vorausgeeilt. Arlechino hatte aber in Italien bereits einen Genossen erhalten, der beim Volke in gleicher Gunst stand; es war dies der Pulcinella, bei den Franzosen Polichinell. Arlechino war der schlanke, geschmeidige Diener, Pulcinella der mißgestaltene, mit großer Nase und mit Höcker hinten und vorn. Arlechino theilte mehr Prügel aus, während der Pulcinella mehr Prügel bekam. War der erstere mehr der drollige Schalk, so war der Andere mehr der groteske Possenreißer. Man wird wahrnehmen, daß die Italiener, um die betreffenden komischen Charaktere deutlich zu kennzeichnen, auch die stärksten äußerlichen Merkmale zu Hülfe nahmen. So sind auch einige dieser ihrer äußern Kennzeichen auf die komische Figur der Engländer sowie der Deutschen übergegangen. Der Harlekin hat seine bunte Tracht dem Narren wie dem Hanswurst oder Bajazzo geliehen; die

beiden Höcker des Pulcinella sind später von der englischen Figur des Punch (der auch die Corruption des Namens Punchinella erkennen läßt) angenommen und das weiß beschmierte Gesicht mit breitem Maul und rothen Backen, wie wir's noch heute bei dem englischen Circus-Clown sehn, hat der französische Pierrot hergegeben, der bereits eine Verschmelzung des Pulcinell und Arlechino war. Da das vollständige Ensemble der komischen Masken der Italiener bei uns keine Nachahmung fand, so war es um so natürlicher, daß sich aus den gesonderten Eigenschaften der verschiedenen Charaktere eine Verschmelzung vollzog, die aber auch erst wieder nach der Invasion der Engländer zur Vollendung kam.

In England hatten Shakespeare und seine Zeitgenossen in der Ausbildung der komischen Theaterfigur zwischen fool (Narr) und Clown (bäurischer Tölpel) einen Unterschied gemacht. Während der Narr uns stets das Bewußtsein seines Berufes erkennen läßt und mit seinem Witze meist über der Situation steht, ist der Clown mehr der unbewußte Spaßmacher; er ist mehr lächerlich als witzig, obwohl auch er bei all seiner Tölpelei häufig einen gesunden Mutterwitz zeigt. Während der „Narr" von Beruf einen idealistischen Anflug vertragen kann, hat der Clown häufig die Aufgabe, den höhern, in eine idealere Sphäre des Lebens sich versteigenden Bestrebungen gegenüber, stets die nüchterne, die hausbackene realistische Kehrseite unsers Daseins zu vertreten, und sie als Ironie wirken zu lassen. Bei dem niedern Stand unsers Schauspiels, gerade in der Zeit, da das englische Drama und Theater so schnell zu seiner höchsten Blüte gelangt war, muß es begreiflich erscheinen, daß von uns die Eigenschaften des gröbern Clown williger und leichter angenommen wurden, als des witzigen Narren. Das Dominiren der bäurischen Komik charakterisirt denn auch unsere Jahns, Jodels, Pickelhärings u. s. w. Aber trotzdem schimmern auch bei ihnen

die Eigenschaften des englischen „Narren" und des italienischen Arlequino hindurch. Bestimmter tritt die Mischung beider Spezies in unserm später erst sich entwickelnden Hanswurst hervor; denn auch diese Figur deckt sich nicht völlig mit den komischen Eigenschaften des Clown. A. W. Schlegel hat in seiner Uebersetzung des „Sommernachtstraum" für die Handwerker, die eigentlichen Clowns, das treffende Wort Rüpel gewählt. Schon Lessing schrieb einmal*, daß für den englischen Clown das deutsche Wort Rüpel das entsprechende wäre und meinte, es sei ihm gar nicht zweifelhaft, daß dieser Rüpel auch in ältern gedruckten Komödien vorkomme. So schwer eine solche Bemerkung bei einem Lessing auch wiegt, so habe ich doch für seine Annahme bisher keine Bestätigung gefunden. In einem Stücke von Joh. Ackermann „vom verlornen Sohn" (1536) kommt wohl ein Bauer Rüppel vor, doch ist derselbe ganz ernst gehalten; er weist das Ansuchen des verlornen Sohnes, ihm zu dienen zurück, indem er über die schlechten Zeiten klagt. Rüpel würde also mit Clown nur den bäurischen Charakter gemein haben.

Welche Wichtigkeit nach dem Erscheinen der englischen Komödianten besonders der komischen Figur beigelegt wurde, ersieht man u. A. aus einem 1597 erschienenen Gedichte, welches die Anwesenheit der Engländer zu Frankfurt constatirt. Darin wird der Clown schon als Jahn bezeichnet und neben dem „Wursthänsel" genannt. Ueber den Jan heißt es darin:

Verstellt also sein Angesicht,
Daß er keim Mensch gleich mehr sicht;
Auf tölpisch Possen sehr geschickt,
Hat Schuh, die keiner ihn nicht drückt.
In sein Hosen noch Einer hat Platz,
Hat dran ein ungeheuren Latz.

---

* In einem Briefe an Eschenburg vom Jahre 1774.

Sein Juppen ihn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nit acht.
— — — — — —
Der Wursthänsel ist abgericht
Auch ziemlicher Maßen, wie man sicht:
Vertreten beid ihr Stelle wohl,
Den Springer ich auch loben soll — ꝛc.

Aus andern Nachrichten ersieht man übrigens, daß der Lustigmacher der Engländer zuweilen auch nur in den Zwischenacten agirte. In einer Münsterischen Chronik von 1599 wird von Engländern berichtet, die in ihrer englischen Sprache verschiedene Komödien auf dem Rathhaus gespielt haben. Sie hatten einen „Schalksnarren“ bei sich, der in deutscher Sprache Geckerei trieb, „wenn sie einen neuen Actum wollten anfangen und sich umkleideten“.

Der zuerst von Heinrich Julius von Braunschweig eingeführte englische Narr ist noch ziemlich dürftig. Er erscheint bei ihm unter den Namen Johan Bouset oder Johan Clant. Obwohl seine Sprache durchweg ein Gemisch von Holländisch oder Plattdeutsch ist, weist er doch einmal ausdrücklich auf seine englische Abkunft hin. Mit mehr Humor und auch viel sorgfältiger ist der Jahn oder Jan von Jakob Ayrer behandelt. In den meisten seiner ernsten Schauspiele ist ihm eine Rolle zuertheilt worden, meist unter dem Namen Jahn Posset, oder auch als Jahn der Kurzweiler, Jahn Clam oder Klan, Jahn Molitor, oder auch schlechtweg als Jahn der Narr oder Possenreißer. In einzelnen Fällen nimmt er auch noch andere Namen an, wie Dohnla oder Donlein der Narr, Jodel, Lörlein oder Klaus der Narr. Neben seinem Hauptberufe als Possenreißer erhält Ayrers Jahn häufig auch noch ein besonders Gewerbe. Ein paarmal tritt er in der alten Figur als Bote oder Bott auf, ein andermal als Arzt, als „Lackey“ oder als „närrischer Knecht“. Ja selbst die Functionen des Henkers werden zuweilen dem Lustigmacher oder

Kurzweiler zugetheilt, er hat dann die ernste Execution mit einer gewissen komischen Lebensphilosophie oder simpeln Hausmoral zu begleiten. Einen wirklich komischen Zug hat Ayrer bei solcher Gelegenheit in seiner Tragödie „Von dem griechischen Kaiser zu Constantinopel“ (der schon erwähnten Nachbildung von Kyd's „Spanischer Tragödie“) seinem Jahn verliehn. Da ihm aufgetragen wird, den Mörder des Horatio, Namens Petrian, zu henken, nimmt er mit seinem Spieß, und ohne eigentliche Absicht, das Maß zu der Höhe des Galgens an der Figur des Prinzen Lorenzo; und dieser ist in der That der geheime Urheber des Mordes. Jahn bekommt dafür zwar vom Prinzen eine Ohrfeige, aber der Zuschauer ruft ihm doch das ihm gebührende Bravo zu.

Solche sinnreiche Scherze gehören bei unsern Jahns oder Pickelhärings allerdings zu den Seltenheiten. Meist treiben sie zwecklose Allotria, die einzig zur Abwechselung in der ernsten Handlung da sind, ohne daß dadurch unser Sinn auf die gemeinsame Wurzel der Tragik und der Komik dieses Lebens hingelenkt würde. Daß in Ayrers ernsten Schauspielen der Jahn auch häufig den Prolog oder Epilog zu sprechen hat, habe ich schon früher erwähnt. Als Prolog wird er einmal vom Dichter in folgender Weise eingeführt: „Jahn der Engelendisch Narr geht mit einem Spießlein, schnauft, und nachdem er sein Reverenz gemacht, deut er mit dem Finger und spricht:

„O, O seid still ihr lieben Leut,
Halt die Mäuler und nit so schreit —“ rc.

Bei seinen Auftritten erscheint der Jahn häufig entweder weinend (greinend) oder lachend. In einem Schauspiel, in welchem er unter dem Namen Jodel erscheint, heißt es beim Beginn eines Actes: „Kommt Jodel der Lackey oder Kutscher und lacht, daß er erschottelt, geht mit solchem Gelächter also herum. Darnach, wenn man schier ausgelacht

hat, sagt er:" (folgt dann der Dialog.) Wie bei den meisten komischen Figuren, früherer wie späterer Zeit, wird auch beim Jahn die Eigenschaft der Furchtsamkeit zu komischen Wirkungen benutzt. In Ayrers Komödie vom „König in Cypern" ist Jahn einmal mit dem Zauberer, der den Teufel citirt, auf der Scene. Dabei heißt es: „Der Teufel kriecht raus, lauft um den Kreis, speit Feuer aus, der Narr fängt an zu zittern, machet das Kreuz für sich, der Teufel zündt ihm ein Racket am Latz an, er schreit".

Trotz der mancherlei Variationen, mit denen Ayrer seinen Jahn eingeführt hat, sowohl mit Bezug auf seinen Namen wie auf seinen Beruf, ist doch bei ihm niemals der Versuch zu einer Individualisirung gemacht. Er ist immer nur der Spaßmacher als solcher, der durch sein Lachen, Greinen, Prügelaustheilen und Prügel empfangen, Ungeschicktheiten und dergleichen die Zuhörer zum Lachen zu bringen hatte.

Und dennoch steht diese Figur bei Ayrer weit höher, als jene wüste und rohe Gesellschaft der Pickelhärings, die seinen drolligen Jahn bald verdrängte. Da die englischen Komödianten, ehe sie nach Deutschland kamen, ihren Weg gewöhnlich durch die Niederlande nahmen und da in den verdeutschten, zugleich auch sehr verunstalteten, englischen Stücken, die wir aus jener Zeit besitzen, der Name Pickelhäring zuerst anzutreffen ist, so liegt die Vermuthung nahe, daß die Bezeichnung aus den Niederlanden stammt. Aber die Etymologie des Wortes weist auf das Holländische nicht hin, wenn man nicht seine Zukunft zu sehr weitliegenden Beziehungen nehmen will. Jedenfalls entspricht der Name der allgemeinen Sitte, den Namen der komischen Volksfigur von gewissen Nationalgerichten zu nehmen, wie u. A. auch Hanswurst, Jean Potage, Jack Pudding u. s. w. bezeugen. Bei der Vermischung, welche bald nach dem Erscheinen der eng-

lischen Komödianten mit deutschen Elementen stattfand, ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß deutsche Possenreißer mit englischen Truppen auch nach den Niederlanden zurück gingen, und bei ihrer Wiederkehr nach Deutschland den Namen Pickelhäring erst schufen.

Die ganze Niedrigkeit des Pickelhäring lernen wir zuerst aus jenen schon erwähnten Stücken kennen, welche 1620 unter der Bezeichnung englischer Komödien und Tragödien im Druck erschienen, und die schon auf dem Titel durch den Zusatz „sammt dem Pickelhäring" auf die Beliebtheit dieser Figur hinweisen. Nicht in allen diesen Stücken hat der Pickelhäring seine Rolle erhalten. Wo in den Tragödien der Possenreißer mitspielt, ist ihm ein anderer Name gegeben, oder doch dem eigentlichen Gattungsnamen noch ein anderer beigesellt. So heißt er in dem Stück von der „Königin Esther" Hans Knapkäse, und in der Tragödie von Julius und Hippolita: Grobianus Pickelhäring. Seine eigentliche Thätigkeit entwickelt er in jenen Stücken, welche als besondere Pickelhäringsspiele bezeichnet sind, oder in den angehängten kleinern Singspielen, in denen meist der Hahnrei den Gegenstand der allergemeinsten Späße bildet.

In der erwähnten Komödie „von der Königin Esther" ist die komische Figur, Hans Knapkäse, mehr als irgendwo zu einem dramatischen Charakter von individueller Selbständigkeit ausgebildet, und die komischen Scenen des Hans Knapkäse stehn zu dem ernsten Theil der Handlung in einem parodistischen Verhältniß. König Ahasverus hat im Lande verkünden lassen, daß überall das Weib dem Manne unterthan sein soll. Das wird auch dem Hans Knapkäse erzählt, der sehr unter der Fuchtel seines bösen Weibes steht. Seine Versuche, sie durch Prügel zur Raison zu bringen, fallen anfangs günstig aus, aber er weiß nicht seine Herrschaft sich zu erhalten, und kommt trotz aller seiner Vorsätze durch seines

Weibes List und durch seine eigene Schwäche immer wieder unter ihre Gewalt.

Wenn dieser Hans Knapkäse trotz aller Derbheiten doch noch ein ziemlich wohlgebildeter Clown ist, so kann dagegen in den eigentlichen „Pickelhärings-Spielen" nur noch von Gemeinheit die Rede sein. Nur eines, „darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet", ist davon auszunehmen, denn in diesem ist Witz der Erfindung und wirkliche Komik der Situation vorhanden. Von roherer Art ist dagegen das Pickelhärings-Spiel „von der schönen Maria und altem Hahnrey", worin Pickelhäring die Frau unterstützt, ihren Mann zu betrügen.

In den meisten der größeren Stücke, welche die nämliche Sammlung enthält, in den Komödien von „Jemand und Niemand" von „des Königs Sohn aus England und des Königs Tochter aus Schottland", im „Fortunatus" u. s. w., wird man vom Pickelhäring verschont. Während in allen diesen Stücken die englischen Originale oder wenigstens die englische Abstammung zu erkennen ist, befindet sich in der Sammlung auch Eine Komödie, welche Scene für Scene einem deutschen Stücke nachgebildet ist. Sie erscheint hier unter dem Namen einer Komödie „von Sidonia und Theagenes", ist aber nichts weiter als eine Prosaauflösung einer deutschen Komödie von Gabriel Rollenhagen: „Amantes amentes, das ist: Von der blinden Liebe oder wie man's deutsch nennt: von der Leffelei"; ein Stück, welches seit d. J. 1609 nicht nur in wiederholten Auflagen im Druck erschien, sondern auch noch später unter Hans Stockfisch, und noch gegen Ende des Jahrhunderts unter Velthen in Berlin gegeben wurde. Das Stück hat zwar keinen Pickelhäring, dafür aber einen bäurischen Knecht Hans, welcher durchweg plattdeutsch spricht. Es lag dabei offenbar in der Absicht des Verfassers, damit nicht nur die Komik der Figur

zu verstärken, sondern auch die Unfläthigkeit der Reden einigermaßen zu motiviren. Dem Inhalte nach ist das Stück ein zwar sehr einfaches aber ganz ordentlich componirtes Lustspiel. Mit Rücksicht auf die Beliebtheit desselben möge hier der Inhalt in Kürze mitgetheilt werden. Das fünfactige Stück wird eröffnet durch ein Gespräch zwischen Simon, dem Vater, und Vetula, der Mutter, welche über ihre Tochter Lucretia sich berathschlagen, daß dieselbe nun in den Jahren sei, zu heirathen. Nachdem erscheint ein alter Doctor Gratianus, welcher in einem Monolog seine heiße Liebe zu Lucretia bekennt, und dann beim Vater um sie anhält. Der Vater ruft die Tochter herbei und läßt sie dann mit Gratiano allein. Lucretia weist ihn aber energisch ab, weil er ihr zu alt sei. Auch die holde Lucretia läßt es dabei — wie auch in spätern Scenen — nicht an sehr gemeinen Redensarten fehlen. Es folgen dann zwei Auftritte zwischen Gratiano und dem Knecht Hans, und zwischen Lucretia und Hans. Der Letztere nimmt sich heraus, ebenfalls seine Wünsche Lucretia gegenüber zu äußern, welche seine Obscönitäten mit gleichen erwidert *.

* Um eine Vorstellung von dem Geiste dieser Dichtung zu geben, muß ich schon eine Dialogprobe aus diesem Gespräch mittheilen, wobei ich es dem Leser überlasse, ob er Lust hat, die plattdeutschen Gemeinheiten sich ins Hochdeutsche zu übersetzen.

Lucretia. Was wolltest du denn mit mir machen?
Hans. Ha ha, he dat mot eck lachen,
Frage ghy? eck woll dohn darmede,
Alse use Vaer unser Moder dede.
Lucretia. Du magst mir wohl sein ein Geselle.
Hans. Eck hebbe ein fin stark Hinterstelle.
Lucretia. Du Unflat, du mußt nicht schendiren.
Hans. So mote ghy meck de Schnute vermuren.

Lucretia schließt endlich diesen Dialog mit den holden Worten:
Hans, spann an, führ den Tölpel weg,
Du grobe Sau, leg dich in Dreck.

Die nächsten vier Acte sind an Handlung ebenso dürftig, wie der erste. Der Stutzer Eurialus liebt gleichfalls Lucretia, und wendet sich erst an eine Kupplerin, die ihm helfen soll. Der Act schließt mit einem langen „Gesellen-Gebet“, worin die Glückseligkeiten der Liebe und Ehe geschildert werden. Auch der folgende Act ist mit einem „Gebet der Jungfrau“ und mit einem Ständchen des Doctor Gratiano illustrirt. Der vierte Act bringt endlich eine Liebesscene zwischen Lucretia und Eurialus, und schließlich erfolgt die Rückkehr des unterdeß verreist gewesenen Vaters, der erst zürnt, dann aber einwilligt.

Das ganze Spiel ist in Versen geschrieben. Die Parenthesen für die Action der Darsteller sind abwechselnd deutsch und lateinisch, zu den letzteren gehören: „ad Ancillam“, „osculatur“, „tangit pectus“ u. dgl. Die in den „englischen Komödien“ enthaltene Bearbeitung dieses Stückes hat — abgesehn von den durchweg veränderten Namen — auch auf den Gebrauch des Plattdeutschen beim Knechte und der Magd verzichtet. Man wird sich vorstellen können, wie die Zoten und Plattheiten in der verständlichern Sprache und noch dazu in Prosa klingen!

Die Rohheiten, und vor Allem die Zoten des Pickelhäring, müssen aber wohl ein dankbares Publikum gehabt haben; denn 1630 erschien eine neue Sammlung von Stücken, die unter dem Titel „Liebeskampf“ als anderer Theil der Englischen Komödien und Tragödien bezeichnet werden, und Pickelhäring, der hier abwechselnd unter dem Namen Hanswurst, Schrämmchen oder Schampitasche (eine Verdeutschung von Jean Potage) erscheint, bleibt auch hier seinem Charakter getreu. Auch aus diesen Stücken ist nur Weniges von seinen Späßen mitzutheilen. In einer Komödie „von der Macht des kleinen Knaben Cupidinis“ sieht der Liebhaber Florettus seine geliebte Jucunda todt liegen. Er will sich erstechen,

zuvor aber beugt er sich über Jucunda und küßt sie. Jucunda erwacht davon, Florettus ist glücklich darüber, „küsset sie, lesselt ein wenig", und dann spricht Hanswurst zum Publikum: „Höret und sehet doch nur, ihr Jungfrauen und jungen Gesellen, und merket wohl dieses Exempel, was das Herzen für eine Kraft hat" ꝛc. In ähnlicher Weise wiederholt sich diese Geschichte in der zweiten Komödie „Amintas und Silvia". Hier wird der Liebhaber für todt gehalten, Silvia wirft sich über ihn und küßt ihn, wodurch er langsam zu sich kommt, in Folge dessen Pickelhäring — hier Schrämmchen — zu ähnlichen Nutzanwendungen kommt und schließlich das Publikum zur Hochzeit einladet, denn es werde über die Maßen lustig zugehn: „ich schmecke es schon, es wird Alles in voller Arbeit sein, und wenn der Koch in die Kelle . . . ., dann ist es aus".

Ich habe hier von den Pickelhärings-Späßen nur ein paar von den zartesten Blüten mittheilen können. Was sich als „drastisch" bezeichnen ließe, ist schlechterdings nicht wiederzugeben. Uebrigens enthält diese zweite Sammlung angeblich englischer Schauspiele kein Stück, für welches ein englisches Original mir bekannt ist. Dagegen behandelt das letzte in dem Band, eine Tragödie unter dem Titel „Unzeitiger Vorwitz", einen Stoff, welcher der tragischen Episode im „Don Quixote" angehört. In diesem deutschen Stücke hat Amandus der Ehemann, der die Treue seines Weibes durch seinen Freund prüfen lassen wollte, und das Weib dadurch zum Selbstmord brachte, am Schlusse des Stückes mit dem Kopfe gegen die Wand zu rennen, „daß das Blut unter dem Hute herfürläuft", und wiederholt diese Zimmergymnastik so lange, bis er todt hinfällt. Zu den Hauptaufgaben der tragischen Kunst gehörte es jetzt, solche Operationen möglichst natürlich auszuführen. Auch in dem Schauspiel von „König Montalors unrechtmäßiger

Liebe" wird der König in den Kopf gehauen, daß er niederfällt, wobei erinnert wird, es möge dabei in dem Hute die Vorrichtung getroffen werden, „daß es Blut gibt". So war bei allen tragischen Actionen der größte Werth darauf gelegt, die rothe Flüssigkeit nicht zu sparen und durch geschickte Vorrichtungen bei Morden, Verstümmelungen u. s. w. die größte Natürlichkeit zu erreichen. Mit den tragischen Wirkungen der mit Blut gefüllten Blase wechselten in dieser Epoche die niedrigen Zoten des Pickelhäring und des Hanswurst.

Man wird sich hier an das große nationale Unglück zu erinnern haben, welches zu der in erschreckender Weise zunehmenden Rohheit der Sitten nicht wenig beitrug. Wir stehn bereits in der ersten Periode des dreißigjährigen Krieges. Die schlecht oder gar nicht bezahlten Söldner-Truppen, die von Böhmen aus bald über ganz Deutschland sich ausbreiteten, und die durch Plünderungen und alle nur erdenklichen Schandthaten sich belohnten, mußten allmälig, durch Schrecken und Elend, auch eine Demoralisation aller Verhältnisse im deutschen Volke verbreiten. Ein aufmerksamer Betrachter des Schauspiels der letzten Epoche wird allerdings finden, daß schon früher, schon vor Ablauf des 16. Jahrhunderts, eine zunehmende Rohheit des Geschmackes sich fühlbar machte. Selbst die Schauspiele des Braunschweigischen Dichters und Jakob Ayrers unterscheiden sich in dieser Beziehung sehr unvortheilhaft von der schlichten Derbheit des Hans Sachs und der ältern Schweizer, wie von der herzinnigen Religiosität der Sächsischen und andern Schulpoeten. Aber dennoch hatte erst die Verwilderung, welche mit dem dreißigjährigen Kriege hereinbrach, auch die letzten noch vorhandenen guten Keime vernichtet, und den schlechten und rohen Elementen die letzte Hülle der Scham abgerissen.

Nicht der Krieg an sich konnte dies bewirken, sondern gerade der Charakter dieses Krieges und die Zusammensetzung

der Heere, welche darin thätig waren. Fast alle Völker Europas sandten ihre schlechtesten Söhne in den langen Krieg, sagt G. Freytag in seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit. Und es ist bezeichnend für die Stellung des Kaisers bei Beginn des Krieges, daß er fast nur slawische und romanische Krieger, und nur romanisches Geld gegen die Deutschen zu setzen hatte. Durch sie wurde die nationale Erhebung niedergeschlagen.

Die Gräuel, welche diese Horden in den deutschen Landen verübten, sind so entsetzlich, daß man die Schilderungen nur mit Schaudern lesen kann. Wenn in dem ersten Abschnitte dieser entsetzlichen Zeit auch im Volke nur das Gefühl des schweren Unglückes vorherrschend sein konnte, so mußte doch bei so langer Dauer des Krieges das tiefe und allgemeine Elend auch allmälig eine Verwilderung der Sitten bei den Landesbewohnern selbst herbeiführen. Selbst die arge Versunkenheit des deutschen Schauspiels gibt uns von den Zuständen doch nur einen schwachen Schatten. Ja, ich halte es für wahrscheinlich, daß in der vorgerückten Epoche des langen Krieges auch dies verkommene Schauspielwesen doch noch als ein Rest idealen Lebens betrachtet werden konnte, weil das Gefühl durch das Leben selbst, durch viel Schlimmeres und Empörendes abgestumpft und herabgestimmt war. Zur Begründung dieser Ansicht verweise ich u. A. auf die zuletzt erwähnte und 1630 erschienene Komödien-Sammlung, aus der ich die niedrige Gemeinheit des Possenreißers nur andeuten konnte. In dem Vorworte ist dort von den Mißbräuchen die Rede, welche sonst von leichtsinnigen Gesellen getrieben wurden, weshalb man aber das Ganze des Komödienspiels nicht verachten dürfe. Und im Titel dieser nämlichen Sammlung, welche die ärgsten Zoten des Hanswurst und Schrämmchen enthält, ist von der Ergötzlichkeit und von der

„Erquickung des Gemüths" die Rede, für welche diese Spiele bestimmt sind.

Nur der Eine Gewinn, den das Beispiel der englischen Komödianten uns gebracht hatte —: die Bildung eines bestimmten Schauspielerstandes und in sich organisirter Schauspielertruppen — pflanzte sich durch diese Zeit um so eher fort, als bei dem Elend, das über das Land hereingebrochen war, so manche Erwerbszweige darniederlagen, weshalb jedes sich bietende neue Gewerbe begierig ergriffen wurde. Dem Schauspielerstand bot sich in der Kriegszeit doch wenigstens der Vortheil, daß die Komödiantentruppen, welche sich bildeten, nicht auf einen gewissen Platz beschränkt waren, sondern dem Glück und der Aussicht auf Gewinn nachziehen konnten. Wenn freilich anderseits in solcher Zeit der Begriff von einer Schauspielkunst weniger als je aufkommen konnte, so wurden auch die Lustbarkeiten an fürstlichen Höfen wiederholt unterbrochen, und auch die öffentlichen Vorstellungen wurden häufig mit Hinweis auf die bedrängten Zeiten untersagt. So geschah es in Berlin u. A. in den Jahren 1623 und 1629. Der Rath von Berlin mußte sich 1623 in einer demüthigen Eingabe an den Kurfürsten entschuldigen, daß er wegen eines Mißverständnisses „fremden Gauklern" den Eintritt in Berlin gestattet hatte, und in dem andern Jahre wurde sogar den Schülern der beiden Gymnasien untersagt, im Rathhaussaal zu spielen.

Bis zum Jahre 1614 hatten in der Brandenburgischen Hauptstadt nur Schüleraufführungen stattgefunden. Erst aus diesem Jahre erfahren wir von einer kurfürstlichen Bestallung, welche ein gewisser Robert Arzschar mit einigen andern Personen erhielt, um dem Kurfürsten auf Reisen und beim Hoflager „mit Springen, Spielen und anderer Kurzweil" aufzuwarten. Schon vorher hatte der Junker Hans Stockfisch den Auftrag erhalten, eine Gesellschaft von

„Springern" aus England kommen zu lassen; 1615 bezog er ein Gehalt von 220 Thalern mit freier Station. Wegen einer neuen Gesellschaft, die er hatte aus England sollen kommen lassen, und wofür er 1620 eine Nachforderung machte, wurde ihm vorgeworfen, daß er dazu meist solche Komödianten genommen habe, die schon ohnedies in Berlin oder in der Nähe waren, weshalb ihm sein Gesuch abschlägig beschieden wurde. Endlich erschien in Berlin um 1622 auch eine deutsche — die Carl Treu'sche — Komödiantengesellschaft. Bei dieser befand sich anfangs ein Magister Lassenius, welcher dann eine eigene Gesellschaft bildete, mit der er in den folgenden Jahren wiederholt in Berlin spielte, bis er auf des Kurfürsten Georg Wilhelm dringende Vorstellungen dem Schauspielerstand entsagte und danach als Prediger in Pommern und in Danzig fungirte*. Georg Wilhelm, der Nachfolger des Kurfürsten Johann Sigismund, war dem Schauspiel, wie überhaupt allen derartigen Vergnügungen entschieden abgeneigt und hielt deshalb auch keine Hofkomödianten mehr. Von ihm rühren auch die erwähnten Verbote von Schauspielvorstellungen und Gaukeleien her. Interessant ist das lange Schreiben, welches er an den Magistrat und die Schulbehörden richtete, als 1629 die Schüler beider Gymnasien im Rathhaus eine Komödie veranstaltet hatten. In solchen schlimmen Zeiten, so schreibt er, solle man beten und fasten, und nicht solche unzeitige Possen treiben und „dergleichen hölzerne Komödien" ansehn und hören. Besonders erzürnt war er darüber, daß die Schüler bei dieser Gelegenheit mit Ketten und anderem Geschmeide sich geschmückt hatten: „Damit die wenige güldene Ketten, so vorhanden, ganz zur Unzeit gesehn würden, haben

* Die Angabe, daß Lassenius (dessen ursprünglicher Familienname Lasinsky war), später dänischer Hofprediger geworden sei, beruht auf einer Verwechselung mit dem Sohne unsers Lassenius.

sich die eurige Scolaren, durch das eurige Verlauben, Komödien zu spielen, damit behangen und auf den Gassen spiegeln müssen, dem Soldaten einen Appetit zu machen."

Die vorher erwähnte Carl Treu'sche Komödiantentruppe war die erste eigentliche Schauspielergesellschaft, die wir unter dem Namen eines bestimmten Prinzipals kennen; und der fast gleichzeitig auftretende Magister Dr. Lassenius ist als der erste jener Theaterprinzipale anzusehn, welche aus dem Lehrstande hervorgingen, und jene reisenden Studentengesellschaften bildeten, die später unter Magister Velthen und Andern in Blüte kamen. Sie waren es, welche die ersten Schritte thaten, um die „Kunst" der dramatischen Darstellung aus dem Sumpf der Pöbelhaftigkeit zu heben.

Auch in andern norddeutschen Städten zeigte sich unter den Studirenden wieder eine erhöhte Thätigkeit in Veranstaltungen öffentlicher theatralischer Aufführungen. Es ist daher nicht zu verwundern, daß die ersten ordentlichen Wandertruppen gerade aus jenen Kreisen starken Zuwachs erhielten. In Rostock, wo früher bereits englische Komödianten erschienen waren, führten die Studirenden der Universität im Jahre 1618 eine Komödie „Jakob" in der Johanniskirche auf, und zwei Jahre später „im Collegio" eine Komödie „von Hercule". Universitätsfeste gaben überhaupt häufig Veranlassung zu öffentlichen Schauspielen, die von den Studirenden oft mit großem Pomp inscenirt wurden. In Straßburg ward bei einer solchen Festlichkeit der Universität eine „Tragico-Comödia" aus der biblischen Geschichte aufgeführt. Es wird dabei hinzugefügt: „auf dem hierzu im Collegio verordneten Theatro"; doch muß die Aufführung im Freien stattgefunden haben, denn es sollen dabei mehr als zehntausend Zuschauer gewesen sein, so daß der große Plan für das Volk nicht ausreichte und daß im

Collegio deshalb die Dächer durchbrochen wurden. Mit welchem Aufwand von Maschinen dabei „die Wunder Mosis" ausgeführt wurden, ist ausführlich beschrieben.

Neben solchen prunkvollen Aufführungen an Universitäten, die doch nur außerordentliche waren und mit dem Volksschauspiel nichts zu thun hatten, mußten die Komödianten von Beruf ihr heimathloses Vagabondenleben mit dürftigeren Mitteln fortsetzen, und mußten froh sein, wohin sie immer kamen, und wo man sie nicht hinwegwies, irgend ein schlechtes, sonst nicht benutztes Local zur Miethe zu erhalten; oder bei Messen und Volksfesten schlugen sie ihre Bretterbude auf, die hernach wieder abgerissen wurde.

Wo die Handwerker noch das Komödienspiel in Händen hatten, dort hatte man wegen der in der Stadt befindlichen Locale weniger Schwierigkeiten. In Augsburg hatten die Meistersänger schon 1630 ein besonderes Local, den sogenannten Welser-Stadel, gemiethet, der seitdem den Namen „Meistersinger-Stadel" behielt, bis 1665 ein eigenes Komödienhaus, eins der ersten in Deutschland, errichtet wurde.

Unter den Localen, welche für die ordentlichen Komödien zur Benutzung hergegeben wurden, findet man um diese Zeit schon da und dort das „Ballhaus" erwähnt. Der Name rührt nicht etwa von darin gehaltenen Tanzvergnügen her, sondern von dem Ballspiel, welches seit dem 16. Jahrhundert eine ebenso beliebte Unterhaltung war, wie Turniere, Fecht- und Schieß-Productionen. Die Sitte scheint aus Frankreich bei uns eingeführt worden zu sein, und auch dort waren es die Ballhäuser, die zuerst in ordentliche Theater umgewandelt wurden. Während aber bei uns diese Ballhäuser erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert zu häufiger Verwendung kamen und an manchen Orten auch noch im vorigen Jahrhundert benutzt wurden, hatte man schon früher auch die Fechthäuser fürs

Schauspiel eingerichtet. Schon 1615 hatten in Danzig englische Komödianten in der „Fechtschule“ eine Reihe von Vorstellungen gegeben, und dasselbe Local wurde dann 1730 zu einem ordentlichen Theater definitiv umgewandelt.

Das interessanteste und am häufigsten genannte „Fechthaus“ war aber das zu Nürnberg, welches 1628 auf der Insel Schütt (einem von Wasser umgrenzten westlichen Theil der Stadt) erbaut wurde. Es war ein offenes Amphitheater nach antikem Muster, hatte drei hintereinander aufsteigende Gallerien für die Zuschauer, deren viele Tausende bequem darin Platz fanden. Nach der lateinischen Inschrift, die sich über dem Haupteingang befand, sollten darin gymnastische und andere Spiele aufgeführt werden, „der Tugend ein Sporn, dem Laster ein Schreckbild, der Bürgerschaft ein Ergötzen“. Die Hauptbestimmung dieses Schauplatzes waren Fechtproductionen und Thierhetzen, und mit diesen wechselten zu gewissen Zeiten Komödien ab, für welche der große Raum dann besonders eingerichtet wurde. Noch bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus wurde dies Fechthaus — auch als in Nürnberg schon längst das sogenannte Opernhaus bestand — zu Schauspielvorstellungen von wandernden Truppen benutzt. Die berühmtesten Komödiantenprinzipale, Magister Velthen, die Neubers, Schuch und Andere, sowie Brandenburgische, Würtembergische, Bairische ꝛc. Truppen, hatten hier abwechselnd Vorstellungen gegeben. Die erste Komödie im „Fechthaus“ wurde bereits im ersten Jahre seiner Existenz, am 16. Juni 1628 aufgeführt; es ist uns von einer Vorstellung, vermuthlich aus dem folgenden Jahre, die gedruckte Ankündigung aufbewahrt, deren Inhalt eine vollständige Wiedergabe rechtfertigt. Sie lautet:

„Zu wissen sei jederman, daß allhier ankommen eine ganz neue Compagnie Comödianten, so niemals zuvor hier zu Land gesehen, mit einem sehr lustigen Pickelhering, welche täglich agiren werden,

schöne Comödien, Tragödien, Pastorellen (Schäfereien) und Historien, vermengt mit lieblichen und lustigen Interludien, und zwar heute Mittwochs den 21. Aprilis werden sie präsentiren eine sehr lustige Comödi, genannt

Der Liebe Süßigkeit verändert sich in
Todes Bitterkeit.

Nach der Comödi soll präsentirt werden ein schön Ballet und lächerliches Possenspiel.

Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glock 2 einstellen uffm Fechthaus, allda um die bestimmte Zeit praecise soll angefangen werden."

Bemerkenswerth ist hier zunächst, daß außer den namentlich von den Engländern unterschiedenen drei Hauptgattungen: Komödien, Tragödien und Historien, auch hier schon die Pastorellen oder Schäferspiele als besondere Gattung bezeichnet sind. Daß nicht allein nach dem Hauptstück noch ein Ballet und ein Possenspiel angezeigt ist, sondern daß auch in der allgemeinen Einladung noch ausdrücklich auf den lustigen Pickelhering hingewiesen ist, kennzeichnet auch hier die Wichtigkeit, welche diese Figur in dieser Epoche des Schauspiels erlangt hatte; wie ja auch noch mehr als ein Jahrhundert später der Hanswurst dem Theater unentbehrlich war.

Die Zeit des Anfanges der Vorstellungen ist hier auf 2 Uhr festgesetzt, und es stimmte dies wohl im Allgemeinen mit den Gebräuchen in ganz Deutschland. Hundert Jahre früher, als noch die religiöse Tendenz das Deutsche und Schweizerische Schauspiel beherrschte, und als nur an Sonn- und Festtagen gespielt wurde, fanden die Aufführungen häufiger Vormittags statt. Nachdem man später 1 Uhr für den Anfang angenommen hatte, erhoben sich bald Bedenken wegen des dadurch gestörten Nachmittagsgottesdienstes, weshalb man genöthigt wurde, erst später — um 3 oder 4 Uhr — beginnen zu lassen. Jetzt, da der strenge protestantisch-

religiöse Sinn unter den Zeitverhältnissen arge Einbuße erlitten hatte, nahm man es mit solchen religiösen Rücksichten weniger genau. Die Stunden des Tages waren aber schon dadurch geboten, daß in den Spiellocalen noch keine Vorrichtungen für Abendbeleuchtung bestanden. Auch ein Vorhang existirte in dieser Zeit so wenig, wie Seitencoulissen auf der Bühne. Die Decoration der Bühne waren noch die Tapeten des englischen Theaters, und die Hinterwand hatte in der Mitte jenen kleinern Vorhang, der entweder die Bühne abschloß und nur für Auftritte und Abgänge verwendet wurde, oder — wenn man ihn offen hielt — noch einen zweiten kleinern Raum in der Vertiefung blicken ließ.

Von der Mitwirkung des weiblichen Geschlechtes war auch jetzt bei den Komödiantentruppen noch keine Rede. Wie früher bei den Aufführungen durch Handwerker und Bürger, so wurden auch jetzt noch die weiblichen Rollen durch Knaben und jüngere Leute dargestellt. Selbst beim englischen Theater, das um diese Zeit uns in jeder Beziehung so weit voraus war, bestand die alte Sitte noch fort. Als in London 1629 eine französische Truppe erschienen war und dabei das englische Publikum zuerst mit Schauspielerinnen bekannt machen wollte, wurden dieselben mit den üblichen Zeichen der Verachtung, d. h. mit faulem Obst u. dergl. von der Bühne vertrieben. Trotzdem aber hatte das gegebene Beispiel in England bald zur Nachahmung des zuvor so sehr verpönten Gebrauchs geführt, denn schon einige Jahre später sah man auch auf den Londoner Theatern Actricen mitwirken. In Deutschland, wo das Schauspielwesen noch auf so niedriger Stufe stand und so sehr mißachtet war, mußte die Betheiligung von Frauen noch bedenklicher sein. Aber ihre Zulassung wurde bei uns sehr wesentlich durch die jetzt erfolgende Einführung des Singspiels oder der sogenannten „Oper" erleichtert. Die weitere

Ausbreitung dieser neuen theatralischen Gattung fand aber erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts statt, und ich werde ihren Einfluß auf das Schauspiel im folgenden Capitel zu beleuchten haben.

Den ersten namhaft gemachten Brandenburgischen Wandertruppen eiferten natürlich bald andere Unternehmer nach. Auch in Sachsen entstanden jetzt verschiedene Komödiantentruppen unter Führung concessionirter Prinzipale. Aber welche Wandelung hatte sich auch hier vollzogen! Während früher, im Jahrhundert der Reformation, Schullehrer und Theologen es unternommen hatten, durch Dichtungen und durch Aufführungen derselben das Volk zu erbauen und für die neue Lehre zu begeistern, war jetzt das Vergnügen des Schauspiels den „Springern" und andern Gauklern verfallen. Ein Freiberger Springer Namens Schilling war es, der hier 1626 das erste Patent als Theaterprinzipal erhielt. Auch noch zwanzig Jahre später erschienen am Dresdener Hofe wiederholt die Springer von Freiberg, ließen (in einem Saal des Schlosses!) den Bären tanzen und spielten danach eine Komödie „vom verlornen Sohn" oder ein anderes Stück. Auch die alte Sitte des vorshakespeare'schen Theaters, vor jedem Acte des Stückes den Inhalt desselben durch eine Pantomime darzustellen, finden wir bei dieser Gelegenheit noch nachgeahmt. Auch bis zu dieser Zeit hatten sich noch mehrere Stücke der englischen Komödianten erhalten, welche in abscheulichen Verunstaltungen von diesen Gauklerbanden dargestellt wurden. Erfurter Springer waren es, welche 1646 im Dresdener Schlosse sich erst im Seiltanz produzirten, danach eine Tragödie von „Romeo und Julia" spielten und darauf ein possenhaftes Singspiel folgen ließen. So standen noch die Komödianten auf einer Stufe mit den Springern, Seiltänzern und Thierbändigern. Das war die dramatische

Kunst, wie sie in dieser Zeit des allgemeinen deutschen Elends durch allerlei verlorene Existenzen ihr Leben fristete.

Einer aber stand siegreich da in dieser Zeit des großen Unglücks. Nur Er — Hanswurst — spottete der Noth und der Verwüstung, der das Land verfallen war. Ihm galt ja die Tragödie im Leben wie im Spiele nur als eine Posse, eine lächerliche Fratze. Auch in jenen großen Spektakelstücken mit ihren Blutscenen, Kämpfen, Bränden und andern Dingen blieb Pickelhäring der eigentliche Held des Tages, der Held jener Bretter, welche — die Welt bedeuten sollen. Und es war in der That eine schlechte Welt!

Neuntes Capitel.

Die Einführung der Oper und die Trennung der höfisch-gelehrten Dichtung vom Volksschauspiel.

In dem Zeitraum von nicht viel mehr als hundert Jahren hatte das Schauspiel von den kräftigsten und vielversprechendsten Anfängen auf allerlei Wanderungen und Irrwegen sich immer mehr von den ersten großen Zielen entfernt und war endlich in völlige Verwahrlosung gerathen. Hier müssen wir uns nun fragen: Warum konnten auch in dem Wendepunkte der beiden Jahrhunderte die so stark eingreifenden fremden Elemente keine Wendung zum Bessern bewirken? Warum mußten vielmehr eben dieselben Einflüsse eher zum Schaden als zum Nutzen des Ganzen sich geltend machen? Der dreißigjährige Krieg allein kann dies nicht erklären, da auch schon vor seinem Anfang jene Wahrnehmung gemacht werden kann. Aber freilich bestand auch vorher schon das ganze staatliche Elend, durch welches allein erst dieser Krieg möglich werden konnte. Durch den Krieg selber ging uns dann auch noch das verloren, was wir schon be-

sessen hatten. Die Sitten-Rohheit, die der ganzen Zeit eigen war, äußerte sich bei den zu uns herübergekommenen englischen Komödianten-Truppen und in den englischen Schauspielen selbst in Formen, die einen für uns durchaus neuen sinnlichen Reiz übten. Was aber in dem englischen Drama mit seiner lebendigen Anschaulichkeit, seinem Walten starker und allgemein menschlicher Leidenschaften uns hätte zum Nutzen gereichen können, wurde von den Gebildeten unberücksichtigt gelassen, und die große Menge erfreute sich nur an dem blutigen Gewand und der Narrenkappe.

Wie anders war die Wirkung, als anderthalb Jahrhunderte später wiederum das englische (insbesondere das Shakespeare'sche) Schauspiel berufen war, zur größten Epoche seiner künstlerischen Entwickelung zu führen!

Ein Vortheil war uns wohl von der englischen Invasion geblieben: sie hatte uns mit wirklichen Berufsschauspielern bekannt gemacht. Auch wir hatten jetzt Schauspieler von Profession, — aber wir hatten keine Dichter, weil die Gelehrten und Gebildeten jetzt dem Volksschauspiel und dem wirklichen Theater den Rücken kehrten. Die Kluft zwischen der Masse des Volkes und den Gelehrten war eine immer größere geworden. Diese Entfremdung der bessern Elemente, welche das Pöbelvergnügen des Schauspiels sich selbst überließen, ist es ganz besonders, wodurch der nun folgenden langen und unerfreulichen Periode des deutschen Theaters die Signatur gegeben ist. Denn gerade die namhaftesten Dichter des 17. Jahrhunderts, welche für ihre Poesien auch die dramatischen Formen benutzten, hatten mit dem wirklichen, lebendigen Volkstheater nur wenig zu schaffen. Wo sie eine theatralische Darstellung im Auge hatten, da waren meist außerordentliche Gelegenheiten, Hof- und andere Festlichkeiten, die Veranlassung.

Der deutschen Dichtung war in dem Zeitpunkte, bis

zu welchem ich gelangt bin, in Martin Opitz ein neuer Stern aufgegangen. Das große Verdienst desselben, daß er der Gelehrtendichtung, die bisher nur lateinisch verstand, für die deutsche Sprache die Zunge löste, wird ein unbestrittenes bleiben, wenn auch zunächst dem Schauspiele davon nichts zu Gute kam. Außerdem aber begann jetzt, und zwar unter Mitwirkung von Opitz, die Aera der sogenannten „Oper" durch welche das schon ohnedies verwahrloste und mißachtete Schauspiel noch mehr zurückgedrängt wurde.

Der Anfang der „Oper" in Deutschland geschah durch des Opitz Verdeutschung von Rinuccini's italienischem Opernlibretto „Daphne", zu welcher vom Dresdener Kapellmeister Schütz eine neue Musik geschrieben wurde. Schon der Umstand, daß diese erste Oper (sie ist als „Pastoral-Tragödie" bezeichnet) bei Gelegenheit einer fürstlichen Hochzeit, auf einem Schlosse bei Torgau im April 1627, aufgeführt wurde, bezeichnet die Stellung, welche auch für die Folge diese Mischgattung von Musik, Drama und Ballet einnahm. Der Charakter des prunkvollen Festspiels blieb der Mehrheit jener Productionen eigen, welche später, noch bis ins 18. Jahrhundert, Deutschland überschwemmten und vorzugsweise an fürstlichen Höfen gepflegt wurden. Wiewohl das gesunkene Schauspiel dadurch den Kreisen der Gebildeten noch mehr entfremdet wurde, so hatte doch Opitz selbst einen sehr hohen Begriff von der tragischen Dichtkunst. Er selbst spricht sich u. A. in dem Vorwort zu einem spätern „Singespiel" (Judith) darüber aus, daß unter allen poetischen Gedichten nichts über die Schauspiele gehe, daß aber heutigen Tags diese herrliche Kunst aus Nachlässigkeit und Unverstand verloschen sei.

Mit der Musik hatte sich außer der dramatisirten Mythologie und der allegorisch-poetischen Darstellung geschichtlicher Stoffe auch ganz besonders das Schäferspiel ver-

bunden. Guarini's „pastor fido“ war schon 1619 in einer deutschen Uebersetzung erschienen, und bald danach tauchten schon einzelne „Schäfereien“ zwischen den blutigen historischen Actionen auf. Nichts aber war natürlicher, als daß die an sich mehr lyrischen als dramatischen Schäferspiele für die musikalische Behandlung bevorzugt wurden und, mit schön geschmückten Tänzen ausgestattet, auch unter den sogenannten „Singe-Ballets“ eine hervorragende Stelle einnahmen. In der That hatte sich Alles vereinigt, um dieser Gattung eine besondere Beliebtheit an Fürstenhöfen zu verschaffen, und dieser Umstand brachte es wieder mit sich, daß die Dichter neben den Kunstformen der poetischen Sprache auch ganz besonders die Sprache der Schmeichelei cultivirten, daß sie im Sonnenschein der Hofgunst durch Servilität zu ersetzen suchten, was ihnen an Genie fehlte.

Im causalen Zusammenhang damit stand die Entstehung jener berühmten höfisch-gelehrten Verbindung, welche unter dem Namen der „fruchtbringenden Gesellschaft“ über Deutschland verbreitet war. Diese Gesellschaft, häufig auch unter dem Namen „Palmenorden“ erwähnt, war 1617 — also unmittelbar vor dem Ausbruch des dreißigjährigen Krieges — von den Herzögen von Anhalt und Weimar gegründet worden; die Mitglieder derselben bestanden aus Fürsten, Grafen, Adeligen und solchen Gelehrten, welche der Gesellschaft zur Zier gereichen sollten und die auserwählte Vereinigung in der Litteratur zu vertreten hatten. Der Palmenorden rief noch andere Gesellschaften hervor, unter denen der „Pegnesische Blumenorden“, oder die Gesellschaft der Pegnitzschäfer, die in Nürnberg gestiftet wurde, die größte Berühmtheit erlangte. Daß diese Verbindungen inmitten der allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Zerrüttung die Theilnahme für ein höheres geistiges Leben und für ideale Bestrebungen wach erhielten, war von entschiedener Bedeutung.

Aber bei der Schlechtigkeit der wirklichen Welt hatte man sich in diesen Dichtungen eine künstliche Welt geschaffen. Am stärksten macht sich diese Abgelöstheit von allem realen Leben in den dramatischen Dichtungen fühlbar, die aus diesen Kreisen hervorgingen. Denn die dramatischen Formen hielt man schon um der classischen Vorbilder Willen aufrecht, wenn man auch nur schwer dabei an theatralische Darstellung denken kann.

Von den beiden Stiftern des Pegnesischen Blumenordens, Harsdörfer und Klaj, kommt für uns nur der Eine, Johann Klaj in Betracht. Diejenigen seiner Dichtungen, in denen er sich poetisch-dramatischer Formen bediente, sind ihrem Inhalte nach die alten, schon vergessenen geistlichen Schauspiele, aber von dem Brettergerüst in die Sphäre der Dichtkunst gehoben. Seine hervorragendsten Werke dieser Gattung sind sein „Herodes der Kindermörder", „der leidende Christus", beide aus d. J. 1645 und sein „Engel- und Drachen-Streit". Alle seine Dichtungen sind durchaus auf die Mitwirkung der Musik berechnet. Zwischen den Chören, auf die besonderes Gewicht gelegt ist, und den gesprochenen Versen, bei denen er sich der verschiedensten metrischen Formen bediente, schaltet er kurze Prosa-Erläuterungen ein. Als z. B. im „Herodes" der Chor der Plagegeister dem schlafenden Tyrannen erschienen ist, fährt der Dichter fort: „Herodes winselt und jammerlechzet, weil ihm immer ein Geist nach dem andern im Traum vorkömmt, und ihn mit scheußlichen Geberden und blutrünstigem Gesichte erschrecket. Seine Worte, die er aus verrücktem Verstande hervorgebracht, möchten vielleicht (!) diese gewesen sein:" — und dann folgt in wechselnden Versformen des Herodes Wahnsinns-Monolog. Später wieder, als ein Bote kommt, heißt es: „er erzählet dem Könige nach der Länge, wie es mit den Bethlehemitischen Müttern und Kindern hergegangen; seine Post möchte diese

sein:" — danach folgt der Bericht des Boten in Alexandrinern. Neu waren diese seltsamen Poeme nicht nur durch die rhapsodische Form derselben, sondern auch noch durch den interessanten Umstand, daß der Dichter selbst sie in der Kirche nach dem Gottesdienst singend und declamirend vorzutragen pflegte.

Siegmund v. Birken, der jüngste von den Pegnesischen Schäfern, ist der Verfasser zahlreicher Poesien, unter denen sich auch einige Schauspiele und Singspiele befinden. Sein bedeutendstes, „Androfilo, oder die Wunderliebe", ist eine dürftige Moralität, aber ohne Allegorien, in durchaus realistischer Handlung sich bewegend, und die Besserung eines pflichtvergessenen Königssohnes behandelnd. Das Originellste an dem Ganzen ist der Prolog, der von einer — Säule gesprochen wird, die sich von ihrem Standpunkte aus dem Hintergrund der Bühne nach vorn bewegt und dann, nachdem sie gesprochen, sich „allmälig" wieder zurückbegiebt. „Androfilo" und noch andere seiner Schauspiele wurden in Nürnberg „auf den Schauplatz gebracht": und im Vorwort zu „Margenis" wird berichtet, dasselbe sei „durch ein jungen Baron und 21 junge Patricier auf dem Nürnberger Schauplatz vorgestellt". Wahrscheinlich war dieser Schauplatz die Arena des „Fechthauses".

Birken wie auch Klaj verherrlichten den Nürnberger Friedensschluß 1650 in mehreren Festspielen, die aber nichts Dramatisches haben, und wohl nur vor dem Rathhaus und auf öffentlichen Plätzen, mit Feuerwerk und allerlei Productionen ausgeführt wurden.

Diese Friedensfestlichkeiten führen uns zu demjenigen Dramatiker, welcher als der eigentliche Friedensdichter anzusehen ist: zu Johann Rist. Auch Dieser wurde 1647 in den Palmenorden aufgenommen; doch gehört seine amtliche wie seine dichterische Thätigkeit der Holsteinischen Nachbarschaft Hamburgs an. Johann Rist war Prediger in dem Holsteinischen Flecken Wedel. Schon in früher Jugend hatte

er mehrere Freuden- und Trauerspiele geschrieben, die auf der „Spielbühne“ in Hamburg vorgestellt wurden, aber in den Kriegsstürmen meist durch Brand und Plünderung verloren gegangen sind. Unter seinen erhalten gebliebenen sehr zahlreichen Dichtungen kommen für uns nur zwei seiner Schauspiele in Betracht: „das friedewünschende Deutschland“ und „das friedejauchzende Deutschland“, und von diesen beiden hat wieder das erstere die bei weitem größere Bedeutung. Die äußere Veranlassung dazu gab ein Schauspielunternehmer Andreas Gärtner, welcher 1646 mit einer aus Studenten bestehenden Gesellschaft aus Königsberg i. Pr. nach Hamburg gekommen war, und dort Vorstellungen gab. Er wendete sich an Rist, um von diesem einige seiner Stücke zu erhalten; da diesem aber die meisten abhanden gekommen waren, Gärtner aber dringend mehr verlangte, so erbot sich Rist, ihm ein neues Stück zu schreiben. Gerade waren die Hoffnungen auf endlichen Friedensschluß erwacht, blieben aber vorläufig noch unerfüllt. So schrieb denn Rist, um die Noth Deutschlands recht eindringlich dem Volke zu machen und auch die Ursachen des großen Elends darzulegen, sein „Friedewünschendes Deutschland“, welches denn auch in Hamburg 1647 durch genannten A. Gärtner „auf offenem Schauplatz“ dargestellt wurde. Rist selber berichtet darüber, es hätten sich dabei „viel tausend Menschen, ja eine solche Anzahl der Zuseher befunden, daß einer den andern schier erdrückt hätte.“ Rist schrieb dieses wie auch das spätere Stück in Prosa, und zwar aus dem Grunde, weil den Schauspielern das Sprechen von Versen zu große Schwierigkeiten bereitete. „Es ist,“ sagt er, „nichts Mühsameres, als in solchen Handlungen an gewisse Reden und Wörter sich binden zu müssen.“ Nach dieser sonderbaren Bemerkung scheint es also, daß er auf gewissenhafte Wiedergabe seines Prosa-Dialogs gar nicht gerechnet hat, denn er fügt noch aus-

drücklich hinzu, daß es sehr anmuthig sei, „wenn man frei reden mag, insonderheit wo die Spieler gutes Verstandes sind, und von dem rechten Zweck nicht leicht abweichen.“

Das ganze Stück ist nichts, als eine großartige politische Allegorie, in welcher Deutschland als Hauptperson figurirt. Eröffnet wird das Schauspiel durch Merkur, welcher (eine Reminiscenz an Frischlins Julius redivivus) vier germanische Fürsten: Ariovist (unter dem Namen Ehrenfest), Arminius, Claudius Civilis und Wittekind einführt, damit sie das jetzige Elend ihres alten Deutschlands sehn. Die Genannten haben dann eine Scene mit „Teutschland“, einer Königin, sagen derselben verschiedene derbe Wahrheiten, die aber von ihr mit Hochmuth und Zorn erwidert werden. Nachdem die vier Helden sich entrüstet entfernt haben, kommt der „Friede“ und sucht sich bei Deutschland Gehör zu verschaffen. Deutschland schimpft aber den Frieden eine leichtfertige Plaudermetze und unverschämte Bestie und wird dabei noch durch die Wollust unterstützt, welche Deutschland ganz nach Gefallen redet. Deutschland prügelt schließlich den Frieden hinaus, der mit den Worten entflieht: „Daß es Gott im Himmel erbarme, daß der werthe Friede von dem unbesonnenen Teutschland so grausamlich wird verbannet. O Teutschland, Teutschland, wie wird dich diese Unsinnigkeit gereuen!“ Im zweiten Act („Handlung“) werden vier Cavaliere eingeführt, welche auf Kosten Deutschlands sich's wohl sein lassen. Die vier Herren sind: ein Spanier, ein Franzose, ein Croate und ein „teutscher Reuter“. Sie werden von der verblendeten Königin (Deutschland) freundlich aufgenommen, mit einem glänzenden Bankett bewirthet, wobei sie der Königin verschiedene Gaben schenken. Auch die „Wollust“ spielt bei dieser Scene mit, sie „hüpfet und springet, saufet bisweilen einen Becher Wein aus, singet ein Verslein aus einem Buhlenliede, herzet und küsset die Edel-

leute und stellet sich sonst sehr leichtfertig.“ Endlich hat man bei dem Mahle der Königin so fleißig zugetrunken, daß dieselbe müde wird und — einschläft. „So recht,“ rufen die Cavaliere, „so muß man Teutschland in den Schlaf saufen, denn sonst ist es schwerlich zu zähmen.“ Nun berathen die Cavaliere, was sie mit dem schlafenden Deutschland anfangen sollen? Der Eine räth, sie zu erwürgen, der Andere, sie in Ketten zu legen, der Dritte, sie — so bald sie wieder erwacht sei — zu vergiften. Die Vorschläge werden aber alle verworfen, wogegen der vierte Rath Beifall findet. Der teutsche Reuter räth nämlich: sie wollen sich alle vier an den unüberwindlichen und tapferen Mars wenden, und dieser solle die mächtige Königin durch seine Gewalt zu Grunde richten. Dazu aber ist es nöthig, ihr zuvor ein Kleinod zu entwenden, das sie immer bei sich trägt, und das von den Gelehrten Concordia genannt werde. Mit furchtbarem Lärm, Schießen und Trommeln kommt dann in der nächsten Scene Mars angestürmt. „Er hat das Maul voller Rauchs von Tabak, welchen er stark herausbläst, hält einen bloßen blutigen Degen in der Hand und redet mit brüllender Stimme.“ So tritt er vor die schlafende Königin, um sie zu erwecken. Als Deutschland erwacht ist, fordert er von ihr, daß sie ihm den Tribut zahlen solle für den Krieg, von dem sie so lange nichts gemerkt hat. Nach ihrer Weigerung und einigen äußerst groben Wechselreden fallen sie Beide über einander her und Mars wird von ihr überwältigt. Da kommen aber auf sein Gebrüll die vier Cavaliere herbei und fallen die Königin gleichfalls an. Sie aber würde bei ihrer Stärke auch mit allen Fünfen fertig geworden sein, wenn es dem Einen nicht gelungen wäre, ihr das Kleinod — Concordia — zu entreißen. Nun gestaltet sich der fortgesetzte Kampf zum Nachtheil der Königin: sie wird überwältigt und hinweg geführt.

In der dritten Handlung erscheint nun Deutschland als elendes Bettelweib, in Lumpen gekleidet und an einem Stecken dahinschleichend. Mars sucht sie nochmals auf und bringt jetzt „Hunger“ und „Pest“ als Begleitung mit. Nach sehr langen Gesprächen schlagen jene Beiden wieder auf Deutschland los. Diese jammert, man möge ihr nur lieber das Leben nehmen, worauf Mars eine Pistole ergreift und gegen sie losfeuert. Deutschland sinkt getroffen nieder; als sie aber wie todt daliegt, kommt dem Mars die Reue über seine voreilige That; denn die vier Cavaliere hatten ihm ausdrücklich als Bedingung gestellt, Deutschland nicht zu tödten, da sie dann von ihr keine Vortheile mehr ziehen können. Da beginnt Deutschland wieder sich zu regen. Die Kugel war ihr nicht ins Herz gegangen, und als Mars das erkennt, beschließt er, nach einem erfahrenen Wundarzt zu schicken, um die Elende wieder herzustellen. Bald darauf kommt der Wundarzt — unter dem Namen Ratio Status —; er findet Deutschland blutend am Boden liegen und erkennt sie. Nachdem er ihr allerlei Pflaster vorgeschlagen, deren Namen wieder lauter Beziehungen haben, wie: Emplastrum Ligae, Neutralitatis u. s. w., entschließt sie sich endlich, die ihr angebotenen Pillen — Pillulae Hypocriticae — zu nehmen. Nach den Pillen mußte sie sich aber mehrmals „erbrechen“! Dann findet sie der Friede im Blut und im Kothe liegen, und als Deutschland ihn anfleht, sich ihrer zu erbarmen, versagt ihr der Friede zunächst seine Hilfe, denn sie müsse erst völlig zur Erkenntniß kommen und vor dem Throne Gottes erscheinen, um Buße zu thun. Das geschieht denn in der letzten Scene des Stückes, für welche der Himmel sich öffnet, worin Gott in seiner Herrlichkeit sitzt. Der Friede hat für Deutschland Gottes Gnade erbeten und auch die „Liebe“ thut eine Fürbitte. Der Herr will ihr denn auch seine Gnade zuwenden; da er ihr aber den Frieden nicht so

bald gewähren könne, so solle ihr statt seiner wenigstens — die Hoffnung zu Theil werden. Hierauf erscheint die „Hoffnung“, spricht der Gequälten Trost zu und erklärt: sie werde Deutschland nimmermehr zu Schanden werden lassen. Mit einem Lobgesange und einem großartigen Schlußtableau, in welchem allerlei Pracht entwickelt werden soll, endet so das „friedewünschende Deutschland“.

Die Lehrhaftigkeit, welche die ganze hier nur kurz skizzirte Handlung durchdringt, herrscht auch in einem „Zwischenspiel“, das der Verfasser zwischen den zweiten und dritten Act eingefügt hat. Es besteht nur aus drei Scenen, von denen die zweite und dritte nichts als lange Zwiegespräche sind. Ein Herr Sausewind, der sich brüstet, in allen Sprachen und. Künsten erfahren zu sein, wird durch Mars für das Kriegshandwerk gewonnen. Es ist eine ausgeführte Werbescene, nach welcher aber wieder Merkur erscheint, und den kriegslustigen Herrn Sausewind wieder zur Reue bewegt.

Daß in einer Zeit, wo bereits Alles die tiefste Sehnsucht nach dem schon in Aussicht gestellten Frieden empfinden mußte, dies interessante Schauspiel trotz der darin ausschließlich herrschenden allegorischen Darstellung allgemeine Sympathien erweckte und mit Begeisterung aufgenommen wurde, läßt sich wohl denken. Der Dichter hatte aber außerdem dafür gesorgt, daß das große Publikum, welches die mit Beziehungen überladenen langen Dialoge nicht goutiren mochte, durch allerlei Pomp der scenischen Darstellung befriedigt wurde. Schon bei dem Bankett im zweiten Acte hat der Dichter umständlich vorgeschrieben, wie prächtig Alles hergerichtet sein müsse, mit vergüldeten Schüsseln, güldenen und silbernen Pokalen und kostbaren Gefäßen, schönen Tapezerieen, kurz „aufs Prächtigste, wie man es nur immer haben kann, ausgerüstet“. Als Mars zuerst unter Trommel- und Trompetenschall angebraust kommt, ist vorgeschrieben, daß

zugleich hinter ihm unterschiedliche Büchsen und Pistolen losgeschossen werden sollen u. dergl. m. Die größte Pracht sollte aber für die Schlußscene entfaltet werden, da Gott in seiner Herrlichkeit und klarem Lichte erscheint, „so schön als man solches mit Fackeln und Feuerspiegeln zwischen den Wolken immer abbilden kann.“ Auch die Engel sollen „zwischen den Wolken in großer Klarheit sitzen“. Außer den vielen vorgeschriebenen Schüssen, Raketen und Donnerschlägen ist aber auch auf die Musik vielfach Bedacht genommen. Bald soll sie prächtig sein, bald anmuthig, bald kläglich.

Einen weit größern Antheil hat die Musik an dem später geschriebenen „friedejauchzenden Deutschland“, das erst, nachdem die Dauer des Friedens erprobt war, erschienen ist. Da dies zweite Stück in dem Stil der Allegorie ganz ähnlich wie das vorige behandelt ist, nur sorgfältiger durchgeführt und mit noch größerm Aufwand von historischen und allegorischen Figuren überladen, so kann ich mir eine Analyse desselben um so eher ersparen, als es nicht erwiesen ist, ob es gleichfalls aufgeführt wurde. Uebrigens sind die eingestreuten Lieder, Chöre u. s. w. alle mit Notenbeilagen versehn, und diese Gesänge nehmen hier einen so großen Raum ein, daß dies Schauspiel dadurch sich schon jener Gattung von opernhaften Festspielen nähert, welche die jetzt herrschende Geschmacksrichtung an den Höfen kennzeichnet.

Trotz der politisch-moralisirenden Allegorie der Rist'schen Friedensstücke unterscheidet sich dieser Dichter dennoch von den Pegnitz-Dichtern sehr vortheilhaft zunächst dadurch, daß er trotz jener allegorischen Form durchaus das Volksmäßige des wirklichen Theaters im Auge behielt; ferner durch den Muth, mit welchem er die unmittelbarsten Interessen der Zeit vertrat. Sein „friedewünschendes Deutschland“ ist wohl das

erste bewußt patriotische Stück, in welchem schon die deutschen Stämme so eindringlich zur Einheit ermahnt werden.

Neben den neuen Strömungen der deutschen Dichtung ging das Theater seine eigenen Wege und setzte seine Wanderungen ohne geistige Führung fort. Und gerade der bedeutendste Dichter dieser Zeit — Andreas Gryphius — war es, der diese Trennung der Dichtung vom Theater am entschiedensten vollzog. Es ist ein merkwürdiger Zufall, daß dieser Dichter, den man später sogar mit Shakespeare verglichen hat, in demselben Jahre (1616) geboren ward, in welchem Shakespeare starb, und in demselben Jahre (1664) starb, in welchem hundert Jahre früher Shakespeare geboren war. Ob Gryphius, wenn er in Deutschland ein so fertiges Theater und eine so ausgebildete Schauspielkunst zur Verfügung gehabt hätte, wie der britische Dichter, ein deutscher Shakespeare geworden wäre, ist eine müßige Frage. Wenn man die Schauspiele des Gryphius wie sie sind betrachtet, so muß man erkennen, daß eine scharfe Charakteristik der Gestalten ihm ebenso fehlt, wie eine plastische Anschaulichkeit der Handlung. So stark sein tragisches Pathos ist, so sehr in dem oft glühenden Ausdruck seiner Rede dramatisches Blut zu pulsiren scheint, so zeigt sich seine Kraft doch ausschließlich in der gedanken- und bilderreichen Rede und kommt zu keiner wirklich dramatisch bewegten Action. Sein erstes Trauerspiel „Leo Armenius“ hatte er 1646 in Straßburg geschrieben; dann folgten „Katharina von Georgien“ und „Cardenio und Celinde“. War er in dem letztern Drama von den politisch-historischen Stoffen in die hyperromantischen Liebes- und Herzens-Geschichten gerathen, so riß ihn danach plötzlich ein großes Ereigniß seiner Zeit — die Hinrichtung Carls II. in England — unwiderstehlich in die historische Gegenwart; in äußerst kurzer Zeit hatte er sein Trauerspiel „Ermordete Majestät“ oder „Carolus Stuar-

dus" geschrieben, um darin das Verabscheuenswürdige jenes Königsmordes mit allem Aufwand von Beredsamkeit und mit wahrhaft glühenden Farben zu schildern, allerdings mehr wie ein poetischer Anwalt, als wie ein Dramatiker.

Wie sehr seine Absicht für das Theater im Widerspruche stand mit seinem Können, ersieht man u. A. auch aus seiner Behandlung der scenischen Composition. In allen seinen Stücken ist beim Anfang jedes Actes angegeben, was der Schauplatz darstellt, und er wechselt denselben auch häufig während der Acte, aber nur, um danach wieder eine Reihe schöner Reden von andern Personen sprechen zu lassen. Seine Acte heißen bei ihm, wie bei den meisten Dichtern dieser Zeit, „Handlungen", die Auftritte „Eingänge". Mehrmals bezeichnet er gewissenhaft, wieviel Zeit die Handlung in Wirklichkeit braucht. Beim „Leo Armenius" bemerkt er: „Dies Trauerspiel beginnt den Mittag vor dem heiligen Christtage, währet durch die Nacht und endet sich vor Aufgang der Sonne." Uebrigens hat Gryphius keineswegs mit Strenge an dieser Beobachtung der Zeitdauer festgehalten und beweist auch in diesem Punkte, wie er immer nur Anläufe zu gewissen Gesetzen des dramatischen Baues nahm, ohne sie innehalten zu können. Ebenso verhält es sich mit dem Grundsatz, daß die Tragödie sich nur mit Personen von hohem Range abgeben dürfe. Im Vorwort zu „Cardenio und Celinde" sagt er: die Geschichte sei ihm in Italien als wahre mitgetheilt worden; er habe dies Trauerspiel nur für die Freunde geschrieben, welche die Geschichte ohne poetische Erfindung begehrt hatten. Deshalb seien die Personen darin „fast zu niedrig für ein Trauerspiel, auf die Art zu reden, ist nicht viel über die gemeine, ohne daß hin und wieder etliche hitzige und stechende Worte mit unterlaufen, welche aber den Personen, so hier entweder nicht klug oder doch verliebet sind, zu Gute zu halten."

Es ist nicht meine Aufgabe, den Dichter Gryphius zu charakterisiren, und auch eingehende Analysen seiner dramatischen Sachen sind hier umsoweniger geboten, als dieselben in der That keine unmittelbare Wirkung auf die Fortentwickelung des deutschen Theaters hatten. In der lateinischen Zuschrift zum Papinianus sagt er zwar, daß Leo Armenius, Catharina von Georgien und Felicitas (eine Bearbeitung) in Breslau „auf die Schaubühne" gekommen seien. Diese Schaubühne war aber zunächst wohl nur das Theater der Universität, in welcher an Stelle der Schauspieler wieder die Studirenden aus Respect vor dem hochgeehrten Dichter Gryphius ihn aufführten. Mit Sicherheit weiß man, daß „Felicitas" und „Papinian" 1658 resp. 1660 von den Schülern des Elisabethans in Breslau dargestellt wurden, und die Singspiele „Majuma" und „die geliebte Dornrose" wurden bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt. Ferner liest man, daß 1656 zu Windsheim am Main „von fremden Komödianten" die Tragödie von Carolo Stuardo gegeben wurde, welches doch wohl die Gryph'sche war, wenn sie auch erst in dem folgenden Jahre im Druck herauskam*. Erst später, nach dem Tode des Dichters, machte man auch bei Wandertruppen häufigere Versuche mit Aufführungen, aber auch das blieben eben nur Versuche. Wenn nun auch Gryphius, gemäß seiner ganzen Anschauung vom kunstmäßigen Drama, die lustige Person von den Trauerspielen gänzlich ausschloß, so hatte er darum doch zweimal sich dazu verstanden, sich auf das Gebiet des entschieden Komischen zu begeben, und zwar mit größerm Glücke, als man bei seiner aufs Düstere gerichteten Neigung erwarten sollte. Es geschah dies in

* Auch in Thorn wurde 1650 auf einem im Rathhause eingerichteten Theater von Schülern eine Tragödie von der Enthauptung Carl Stuarts dargestellt.

seinen beiden lustigen und derb komischen Possenspielen „Horribilicribrifax“ und „Absurda comica, oder Herr Peter Squenz“. Gerade diese beiden Stücke haben Beziehungen zum englischen Theater, das zweite ist sogar die deutliche Nachbildung eines bestimmten Shakespeare'schen Stoffes.

Im „Horribilicribrifax“ weisen schon die Namen der Hauptfiguren — neben dem Titelhelden der nicht minder ungeheuerliche Name des Daradiridatumtarides — auf das Gewaltsame des Groteskkomischen hin. Für den Bramarbas reichen die Vorbilder bis zu dem großsprecherischen Soldaten des Plautus zurück. Nähere Beziehungen aber hat die Figur zu dem englischen Lustspiel, zunächst zu dem Don Armado in Shakespeare's „Love's labour's lost“, von welchem auch schon, wie ich an betreffender Stelle zeigte, Herzog Heinrich Julius im Vincentius Ladislaus profitirte. Aber auch den Holofernes der Shakespeare'schen Komödie findet man bei Gryphius in dem lächerlichen Schulmeister Sempronius wieder. Bei ihm sind Züge des Don Armado und des Holofernes mit einander vermischt; z. B. in den Scenen, da des Sempronius gespreizte Gelehrtheit in Gegensatz zu der alten Cyrilla gebracht wird, die dessen lateinische Brocken immer verkehrt vorbringt. Auch des Sempronius Liebesbrief an Cölestina, welcher der Empfängerin von deren Kammerjungfer vorgelesen wird, erinnert an einen ähnlichen Moment in der Shakespeare'schen Komödie, namentlich auch der Schluß des Briefes, der bei Gryphius lautet: „seid gegrüßt von dem, der die Erde küsset, auf welcher das Gras gewachsen, welches der Ochse aufgegessen, aus dessen Leder eure Schuhsohlen geschnitten.“ Abgesehn von den Uebertreibungen, die hier ebensowohl wie im Peter Squenz die komische Wirkung abschwächen, kann man den „Horribilicribrifax“ wohl als die beste Komödie jener Zeit bezeichnen.

Die Beantwortung der Frage über das Verhältniß des Gryphius zu Shakespeare bereitet uns bei dem „Peter Squenz“ besondere Schwierigkeiten, weil hier des deutschen Dichters Anlehnung an den britischen überall ganz unverkennbar ist, und weil man trotzdem mit Sicherheit annehmen kann, daß Gryphius nicht direct aus Shakespeare schöpfte und diesen vielleicht gar nicht gekannt hat. In dem „Schimpfspiel“ von Gryphius sind nicht nur alle Figuren der Handwerkerscenen in Shakespeare's Sommernachtstraum enthalten, sondern auch die Personen des Hofes, denen die Komödie vorgespielt wird, sind von ihm nachgebildet. Und außer der lächerlichen Aufführung von Pyramus und Thisbe finden wir bei Gryphius auch die spaßhaften Vorbereitungen und Berathschlagungen wieder. So ist hier durch die Zusammenfügung der bei Shakespeare zerstreuten Scenen eine dreiactige Komödie entstanden. Nachdem im ersten Acte Peter Squenz („Schreiber und Schulmeister zu Rumpelskirchen“) den Schauspielerdilettanten (unter denen der Darsteller des Pyramus als „Pickelhäring, des Königs lustiger Rath“ bezeichnet ist) den Hergang des Stückes erzählt hat, schließt er:

„. . . Thisbe kommt wieder und findet Piramum todt, derowegen ersticht er sich zum Trotz.

Pickelhäring. Und stirbet?

P. Squenz. Und stirbet.

Pickelh. Das ist tröstlich, es wird übermaßen schön zu sehen sein; aber saget Herr P. Sq. Hat der Löwe auch viel zu reden?

P. Squenz. Nein, der Löwe muß nur brüllen.

Pickelh. Ei so will ich der Löwe sein, denn ich lerne nicht gern viel auswendig.

P. Squenz. Ei Nein! Musje Pickelhäring muß eine Hauptperson agiren.

Pickelh. Habe ich denn Kopfs genug zu einer Hauptperson?

P. Squenz. Ja freilich. Weil aber vornehmlich ein tapferer, ernsthafter und ansehnlicher Mann erfordert wird zum Prologo und Epilogo, so will ich dieselbe auf mich nehmen“ 2c.

Meister Klipperling wirft dann die Frage auf:

Wer soll denn den Löwen nu tragiren? Ich halte er stünde mir am besten an, weil er nicht viel zu reden hat.

M. Kricks. Ja mich dünket aber, es sollte zu schrecklich lauten, wenn ein grimmiger Löwe hereingesprungen käme, und gar kein Wort sagte. Das Frauenzimmer würde sich zu heftig entsetzen.

Es folgen nunmehr die nämlichen Rathschläge, wie in Shakespare's Komödie bei der Probe im Walde: der Löwe soll erklären, er sei kein rechter Löwe, sondern Meister Klipperling der Schreiner; und das Schurzfell des Darstellers soll zum Wahrzeichen durch des Löwen Haut „hervorschlenkern." Ueber das Kostüm des Löwen wird sehr umständlich berathschlagt, und schließlich versichert Meister Klipperling: er werde „so lieblich brüllen, daß der König und die Königin sagen sollen, mein liebes Löwichen brülle noch einmal". Auch ist hier schon die Shakespeare'sche Dialogstelle eingeflochten, daß Squenz den Löwenspieler ermahnt, er möge nur die Nägel fein lang wachsen lassen. Im zweiten Act werden die hohen Herrschaften vorgeführt: König Theodorus, Cassandra die Königin, der Prinz und die Prinzessin. Der König, welcher „den Reichstag glücklich geendet", wünscht zum Abend etwas Kurzweil, und der Marschalk Eubulus berichtet ihm: ein „seichtgelehrter Dorfschulmeister" habe sich gemeldet, mit seinen Leuten eine Komödie zu agiren, und legt ein langes Register von Stücken vor, aus denen der König etwas aussuchen soll. Nachdem Meister Squenz hereingerufen ist und zunächst ein umständliches Examen über seine Fähigkeiten bestanden hat, geht der König das Register von Stücken durch, aber bei jedem Stücke, das er wählt, gibt Squenz einen närrischen Grund an, warum sie es nicht aufführen können, so daß schließlich nur das eine wirklich vorbereitete, Pyramus und Thisbe, übrig bleibt. Der dritte Act enthält dann die Aufführung selbst, in welcher zu den Rollen des Pyramus und der Thisbe, des Löwen, der Wand

und des Mondes noch „der Brunn“ kommt, bei welchem die Liebenden sich treffen sollen. Im letzten Acte finden sich weniger Stellen aus Shakespeare. Der König schließt die Komödie mit den Worten: „Wir sind müder vom Lachen, als vom Zusehen. Daß man die Fackeln anzünde und uns in das Zimmer leuchte.“

Wenn nun trotz der vielen genauen Uebereinstimmungen mit den Shakespeare’schen Scenen der Märchenkomödie angenommen werden muß, daß eine directe Ablehnung an das englische Original nicht stattgefunden hat, so stützt sich diese Ansicht zunächst auf des Gryphius eigene Hinweisung auf seine Quelle: Im Vorwort spricht er erstens davon, daß Herr Peter Squenz in Deutschland nicht unbekannt, daß er auf verschiedenen Schauplätzen schon belacht worden sei, so daß sich auch schon Manche gefunden hätten, „die sich für seinen Vater ausgegeben.“ Damit nun solchen unberechtigten Ansprüchen ein Ende gemacht werden soll, erklärt Gryphius, daß der eigentliche Verfasser der in Deutschland durch seine sprachwissenschaftlichen und mathematischen Werke hochverdiente Daniel Schwenter in Nürnberg sei, welcher den Scherz zuerst in Altdorf (bei Nürnberg) zur Aufführung gebracht habe. Gryphius hat nun, wie er selbst erklärt, dies Opus Schwenters nur überarbeitet, oder wie er sagt „besser ausgerüstet und mit neuen Personen vermehrt“. Schwenters Peter Squenz, der als ein gelegentlicher Scherz des Gelehrten jedenfalls nur im Manuscript existirte, ist uns bis jetzt nicht bekannt geworden, so daß wir Gryphs Antheil daran nicht mit Sicherheit bestimmen können. Jedenfalls aber hat er den Dialog sehr erweitert, und zu den von ihm hinzugefügten neuen Personen werden wohl der Prinz und die Prinzessin gehören. Letztere tragen nämlich die Namen, welche auch den Titel einer andern, ebenfalls ungedruckten Komödie Schwenters „Seredin und Violandra“ bilden. Wie

nun Schwenter zu dem Stoff gekommen ist, dies ist eine Frage, die schon eingehende Untersuchungen veranlaßt hat, ohne aber zu einem bestimmten Resultat zu führen*. Entweder hat außer der im 17. Jahrhundert nach Shakespeare bearbeiteten englischen Posse „Bottom the weawer“ von Cox noch eine andere englische Bearbeitung existirt, die von den englischen Komödianten vor Schwenter zu uns gebracht wurde, oder Daniel Schwenter hat seine Komödie direct aus den Shakespeare'schen Handwerkerscenen gebildet. Die litterarische Seite dieser complicirten Frage zu erörtern, würde hier für meinen Zweck zu weit führen. Wohl aber ist es von Wichtigkeit, zwei Aeußerungen aus jener Zeit über ein derartiges aufgeführtes Possenspiel mitzutheilen, weil sie zugleich sehr bezeichnend sind für die Verhältnisse des damaligen deutschen Volkstheaters. Die eine Aeußerung rührt von J. B. Schuppius in Hamburg her. Derselbe berichtet im Eingange zu seiner Schrift „Der beliebte und belobte Krieg“ 2c., welche nach 1649 geschrieben sein muß, u. A. Folgendes:

„Man sagt, daß vormals zu Nürnberg von etlichen Handwerks-Leuten seien Comödien oder Schauspiele, und unter denen auch die Fabel aus dem Ovidio, angestellet worden: Da haben sie nun lang gerathschlagt, wer doch den Löwen in diesem Spiel präsentiren könnte? Endlich seien die meisten Stimmen dahin gegangen, daß keiner geschickter darzu sei, als Meister Hans der Kürschner. Meister Hans der Kürschner macht sich hierzu fertig, und als die Ordnung an ihn kömmt, tritt er mit einem Ueberzug von Hasen- und Katzenfellen zusammengesetzet, aufs Theatrum, und redet die Zuseher mit diesen Worten an: Ihr lieben Zuseher, es möchten etwan einige furchtsame Jungfrauen oder schwangere Frauen unter dem Haufen sein, die vielleicht erschrecken werden, wenn ich anfange zu brüllen. Aber ich habe ihnen vorher anzeigen wollen, daß sie dessen keine Ursache haben, denn ich bin kein Löw, sondern Meister Hans der Kürschner . . . .“

---

* Die neueste, umfassendste und gründlichste Untersuchung ist von Fritz Burg in Straßburg, enthalten in der „Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur“ (1881, 2. Heft).

Daß Schuppius hier Nürnberg als den Schauplatz bezeichnet, läßt darauf schließen, daß er die Schwenter'sche Posse gemeint hat, was auch noch durch einige weitere Anführungen, die mit Gryphius zusammenstimmen, wahrscheinlich wird.

Umständlicher ist der Bericht des uns schon als Schauspieldichter bekannten Pfarrers Rist in Holstein, nahe bei Hamburg. Dieser erzählt in einer 1666 erschienenen Schrift: er habe in seiner Jugend „von den Engeländern in einer großen und volkreichen Stadt" ein Stück spielen sehn, das von einem Könige handele, der seinen Sohn, den Prinzen, mit des Königs von Schottland Tochter verheirathen wollte. Und als Zwischenspiel habe man zu diesem Stücke die Geschichte von Pyramus und Thisbe aufgeführt. Aus der Inhaltsangabe Rists ersieht man, daß dies Possenspiel von dem Gryphius'schen Squenz sich sehr wesentlich unterschied, daß vor Allem auch die Caricatur darin eine viel stärkere, ja rohere gewesen sein muß, als bei Gryphius. Dagegen werden verschiedene Dinge, die bei Shakespeare nicht vorkommen, wohl aber bei Gryphius, hier schon erwähnt, so u. A. hatten darin nicht nur Wand und Mond zu figuriren, sondern auch der Brunnen. Als Pyramus und Thisbe schon für todt daliegen, hatten sie nach Rists Beschreibung noch eine längere Unterhaltung mit einander. Nachdem Pyramus sich erstochen hat, fährt Rist in seinem Berichte fort:

„Damit ergriff sie (nämlich Thisbe) des Pyramus Prügel, gab sich damit von hinten zu etliche Stöße in den Rücken (welches gar possirlich war anzusehen) und damit fiel sie bei ihrem Liebsten nieder und war ja so todt, als er war. Indem sie aber niederfiel, rief sie gar kläglich: ach, nun bin ich todt, worauf der Pyramus antwortete: Fürwahr, ich bin nicht todt, worauf die Thysbe versetzte: Ach mein liebster Pyramus, ich bin ja so todt, als du bist. Darauf kam des Pyramus Echo: Ach, mein herzliebste Thysbe, ich bin ja so todt als du bist, und wie nun diese Todten sich also mit einander unter-

redeten, da kam einer mit der Trommel herfür gesprungen, hinter welchem alle andern Komödianten herliefen, hatten weiße Hemden angezogen, die doch fast alle schändlich versiegelt und vergüldet waren, und trugen beschmutzte Leuchten, welche anstatt der Fackeln sein sollten, in Händen; diese wollten Gespenster heißen, und tanzten nach der Trommel mit ihren Leuchten um den todten Pyramus und Thysbe, welche bisweilen die Häupter empor huben und mit zusahen, bis endlich der Seiltänzer, der bisher der Mond gewesen, länger nicht stille stehen konnte, denn er war des Tanzens besser gewohnt als die andern, kam deswegen mit unter den Haufen und sprang lustig nach der Trommel" &c.

Die Tollheit schloß dann damit, daß der Monddarsteller seine mit drei Lichten behängte und den Mond repräsentirende „schwere Fleischgabel" unters Volk fallen ließ, damit Einige von dem zuschauenden Adel verwundete, so daß der König (d. h. der im Spiel) die Komödianten hinausprügeln ließ, was unter ungeheuerm Tumult geschah.

Von Wichtigkeit ist in Rists Mittheilung besonders, daß die hier beschriebene Farce nicht als selbständiges Stück gespielt, sondern als Zwischenspiel in ein ernsthaftes Stück eingelegt wurde. Dem Titel nach war jenes ernste Stück jedenfalls dasselbe, welches in den „Engl. Tragödien und Comödien" unter dem Titel „Von eines Königs Sohn aus England und eines Königs Tochter aus Schottland" enthalten ist, und welches auch in Dresden 1626 von den „Engländern" gespielt wurde: Rist meint, das Zwischenspiel sei veranstaltet worden, um eine Gesellschaft „von nichtsnutzigen Handwerksburschen" lächerlich zu machen, die zu eben der Zeit unter Direction eines ehemaligen Dorfschulmeisters ebenfalls Vorstellungen geben wollten. Da wir aber den ältern Ursprung des Possenspiels kennen, so ist es für uns nicht gerade geboten, an eine derartige gelegentliche Veranlassung zu glauben. Gryphius hatte aber Schwenters Posse acceptirt, um damit nicht allein die beschränkten (oder „seicht-

gelehrten") und anmaßenden, zur Kunst aber untauglichen Schulmeister zu verspotten, sondern er richtete den Stachel der Satire ausdrücklich auch gegen den Pickelhäring, der bei ihm als Pyramus-Darsteller hauptsächlich die Caricatur des Tragischen repräsentirt, wie er ja in dem Theater dieser Epoche die Tragik selbst verhöhnte.

So sind wir denn hier von dem hervorragendsten Vertreter des „kunstmäßigen" Dramas durch seine eigene Vermittelung wieder zu dem eigentlichen Theater des Volkes zurückgeführt worden.

Von den Schauspieler-Truppen, bei welchen hauptsächlich Studenten thätig waren, können wir schon mehrere, die noch vor Mitte des 17. Jahrhunderts erschienen, mit den Namen ihrer Führer nennen. Schon früher, gelegentlich der Hamburger Aufführung von Rists friedewünschendem Schauspiel, habe ich die Truppe des Prinzipals Gärtner erwähnt, welcher mit seinen „wohlgeschickten Studenten" aus Königsberg nach Hamburg gekommen war. Andreas Gärtner, Portrait- und Decorations-Maler, spielte mit seiner Truppe hauptsächlich in Königsberg. Unter den von ihm daselbst 1646 in einem Gartenhause aufgeführten Stücken, bei welchen Musik und Decorationen mit Vorliebe verwendet wurden, befand sich auch die „Tragico-Comödia von der verliebten Schäferin Dulcimunda" von E. C. Homburg, ein romantisches Schauspiel voll Schäferpoesie. Gärtner war es wahrscheinlich auch, der sogar ein Stück von C. v. Lohenstein, nämlich dessen Jugend-Arbeit Ibrahim Bassa, in Danzig auf die Schaubühne (im Fechthaus) brachte.

In Berlin petitionirte 1660 Caspar von Zimmern um die Erlaubniß, Komödie zu spielen, „so der Jugend nutzbar in Anmahnung zur heilsamen Tugend".

In seiner Gesellschaft, die einschließlich seiner Familie aus neunzehn Personen bestand, waren nicht weniger, als

„zehn Studiosi", und in seinem höchst kläglichen Schreiben an den Kurfürsten klagt er, daß wenn ihm nicht die schon einmal versagte Erlaubniß ertheilt würde, er nicht wisse, woher er mit Frau und Kindern sonst Lebensmittel hernehmen sollte.

Auch in Süddeutschland treffen wir Studenten-Companien an. In Mainz spielte ein Magister Sartorius 1648 in einer aufgeschlagenen Bretterbude auf dem „Leichhofe". Die Darsteller waren meist Studenten, die sich stolz Parnaßbrüder oder Emporiums-Sassen nannten. Durch die Jesuiten wurde aber ihre baldige Entfernung veranlaßt. Zehn Jahre später erschien daselbst wieder eine Studenten-Companie unter Leitung eines gewissen Klosterholz. In Wien spielten seit 1653 im Laufe der folgenden zehn Jahre verschiedene Truppen: erst Johann Fasteyer, der sich „Comödiant von Kassel" nannte*; dann im dortigen „Ballhause" H. G. Enkher von Dresden, und Joseph Jori mit „englischen und churheidelbergischen Komödianten"; endlich auch 1663—64 eine Truppe Innsbruckischer Komödianten.

So spät auch bei uns der Stand der Berufs-Schauspieler und das Truppen-Wesen mit Prinzipalschaft sich gebildet hatte, so schnelle Verbreitung und Vermehrung fanden doch jetzt die wandernden Gesellschaften, welche nunmehr — in der Mitte des 17. Jahrhunderts — ganz Deutschland vom Norden zum Süden, vom Osten zum Westen durchzogen

* In J. E. Schlagers „Wiener Skizzen aus dem Mittelalter" (Wien 1839) wird die dem Joh. Fasteyer 1653 auf vier Wochen ertheilte Concession mitgetheilt, worin es heißt, daß der Genannte beim Eingang zur „Hütten" für die Person nicht mehr als einen Groschen nehmen solle, für die gleich vor dem Theater auf Bänken hergerichteten Sitze „für das adelige Frauenzimmer und die Cavaliere" zwei Groschen. Freitag, Samstag und Sonntag durfte gar nicht gespielt werden.

und das zerstörte, geplünderte, von Trümmern noch rauchende Deutschland über seinen Jammer zu täuschen suchten. Es war ein zerklüfteter Boden, auf welchem die erste Epoche des hochromantischen Künstlerthums und poetischen Vagabondenlebens erwuchs. So wie bei diesen Wanderzügen auf dem Garderobe- und Requisiten-Wagen der Hanswurst neben dem tragischen Helden saß, so hatte sich diesem mit dem Flitterstaat und mit allen Reizen einer imaginären Welt ausgestatteten Wagen auch oft genug das nackte Elend als „blinder Passagier" angehängt. Es kann nicht Wunder nehmen, daß ein solches Leben, eine solche Thätigkeit, welche zu allen Zeiten auf die jugendliche Einbildungskraft am mächtigsten wirkte, auch in dieser Zeit besonders die studirende Jugend zur Theilnahme reizte. Wir haben dabei noch besonders zu berücksichtigen, daß bei vielen dieser jungen Leute nicht allein durch den Krieg selbst, sondern auch durch seine Folgen die Studien unterbrochen worden waren. Daß bei dieser wachsenden Betheiligung der Studenten am Schauspielwesen, bei dem so stark vertretenen Element gelehrter Bildung das deutsche Theater dennoch so lange Zeit brauchte, ehe es sich aus dieser Niedrigkeit seiner Existenz auf eine anständigere, künstlerischere Stufe zu erheben vermochte, dafür bedarf es keiner weitern Erklärung, wenn man die schon berührten und dafür zusammenwirkenden Verhältnisse ins Auge faßt. Verlassen von den gelehrten Dichtern, unbeachtet von den Fürstenhöfen, die sich mit opernhaften Ballets und mit dem leeren Schaugepränge von Festspielen umgaben, war das Schauspiel sich selbst überlassen, ein von Ort zu Ort wandernder Bettler, dessen größter Besitz die freie Bewegung war, die ihm die allgemeine Verachtung wenigstens gestattete.

Endlich hatte sich doch unter Führung eines gebildeten und hochbegabten Mannes wenigstens eine Truppe gebildet, welche zu großer Berühmtheit gelangte und welche in mehr-

facher Beziehung als ein wichtiger Wendepunkt in der Geschichte des deutschen Theaters zu bezeichnen ist. Der Führer dieser Wandertruppe war Hans Velthen oder Veltheim, gewöhnlich als Magister Velten bezeichnet.

Es heißt, Velthen habe zuerst in Leipzig 1669 bei einer von den Studirenden der Universität veranstalteten Aufführung (einer gräulichen Verunstaltung von Corneille's Polyeucte) als Darsteller großen Beifall gefunden und ein so ungewöhnliches Genie bekundet, daß er dadurch angetrieben wurde, sich dem Theater zu widmen, als Schauspieler und als Leiter einer Gesellschaft. Mit der hier angeführten Jahreszahl stimmt es nicht, daß Velthen nach andern Nachrichten schon 1668 in Nürnberg als Theaterprinzipal gewesen sei. Wie dem auch sein mag: erst in den siebenziger Jahren wird Velthens Bande wiederholt genannt, in Frankfurt a. M., Breslau, Leipzig, Dresden, Nürnberg, Braunschweig u. s. w. In Dresden, wo schon am Hofe Komödianten unter der Bezeichnung als Hofbediente mit jährlichem Gehalt angestellt waren, hatte Velthen mit seiner Gesellschaft 1678 bei den dortigen großen Festlichkeiten gespielt. Ob er schon damals die Berechtigung erhielt, seiner Truppe den Titel der kursächsischen Komödiantenbande zu geben, mag dahin gestellt sein; erst 1683, als er wieder nach Leipzig kam, berief er sich in der Eingabe auf das ihm verliehene Prädikat. Im Munde des Volkes hieß seine Truppe damals die „berühmte Bande", und er hatte mit derselben in der That so großen Ruhm erworben, daß er überall mit besonderer Auszeichnung aufgenommen wurde. Aber auch ihm wurden seine redlichen Bemühungen sehr erschwert durch den Mangel an guten Stücken. Was außer der Unzahl von Singspielen, Balleten u. s. w. erschien, waren meist sehr schlechte Verdeutschungen fremder Schauspiele, die als Uebersetzungen keinen größern Werth beanspruchen können, als die früher

besprochenen englischen Komödien und Tragödien. Mit Vorliebe führte man jetzt Stoffe aus Frankreich ein, wo bereits die glänzende Theaterepoche unter Molière begonnen hatte. Wie man aber in Deutschland mit den bedeutendsten französischen Dramatikern verfuhr, davon gibt uns u. A. auch die schon erwähnte Bearbeitung von Corneille's Polyeucte, unter dem Titel „Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer" von Chr. Cormarten, ein grausenerregendes Beispiel. Dieser „meist aus dem Französischen des H. Corneille ins Deutsche gebrachte" Polyeuct ist dasselbe Stück, welches 1669 an der Leipziger Universität aufgeführt wurde. Der Verfasser hat nicht nur das Personal erheblich vergrößert, u. A. auch durch höllische Geister, sondern auch Zusätze gemacht, welche ganz im Geschmacke der englischen Blut- und Marterstücke sind, und dieselben an Gräuelscenen möglichst noch überbieten. Cormarten hatte hierbei in der That Corneille nur zum Theil benutzt und durch eine gänzliche Veränderung des Stückes Alles ins Rohe aber Anschauliche umgestaltet, wobei ihm natürlich die Prosa-Rede bessere Dienste that, als die Alexandriner des französischen Tragikers. Was bei Corneille nur erzählt wird, ist hier in sichtbare Action gebracht. Vor der Hinrichtung des Nearchos werden zwei „persianische" Christen an Pfählen oder Kreuzen in einem angelegten Feuer aufgehängt. Da sie bei ihren Qualen noch den Märtyrer-Heroismus bewahren, geht einer von den dabei stehenden Soldaten hin und stößt ihm die Partisane ins Herz, worauf es heißt: „Er quälet sich ein wenig und stirbt. Hierbei werden unterschiedliche Christen noch ums Leben gebracht, als einer gesteiniget, der andere gespießet und ins Feuer geworfen". Nachdem dem Polyeucte der Kopf abgeschlagen ist, lautet eine Anweisung: „Sobald der Henker den Kopf in die Höhe gehalten, wird der Richtblock weggehoben, die Henker gehen ab, der Leichnam bleibt in seinem Blute ohne Kopf zur Vorstellung liegen."

Offenbar hatte man bei solchen pikanten Ausschmückungen im Sinne, die französische Tragödie erst bühnenwirksam zu machen. Daß aber für derartige Unterhaltungen gerade ein Corneille auf die Marterbank gelegt werden mußte, ist wunderlich genug. Von dem Verfasser dieses ungeheuerlichen Stückes rührt u. A. auch eine „Maria Stuart“ her, nach dem Holländischen des Vondel; ferner ein Trauerspiel „Die verwechselten Prinzen Heraclius und Martian“.

Neben Corneille und Racine wurden jetzt auch die französischen Komödien-Dichter für das deutsche Theater verwerthet. Die im Jahre 1670 erschienene „Schaubühne Englischer und Französischer Komödianten“ enthält schon in der überwiegenden Mehrheit Bearbeitungen französischer Originale: Molière ist dreimal vertreten, in: „Amor der Arzt“, „Die köstliche Lächerlichkeit“ und „Sganarell, oder der Hahnrei in der Einbildung“. Außerdem finden wir von französischen Komödien-Dichtern darin: Quinault, Donneau de Visé und Abbé Bois-Robert. Auch diese Bearbeitungen sind sämmtlich sehr roher Art, und obwohl der Gang der Handlung meist getreu beibehalten ist, so geben sie doch an Plattheit im Ausdruck den frühern ähnlichen Sammlungen nicht viel nach.

In welcher Weise man den Pickelhäring auch in den bedeutendsten tragischen Dichtungen verwendete, ersehn wir u. A. auch aus einer Bearbeitung von Shakespeare's „Romeo und Julie“, obwohl er darin nur eine Episode als Diener des Grafen Capulet spielt und zwischen den ernsten Scenen einige zotige Späße zu machen hat, die sich nicht mittheilen lassen. Man kennt von diesem Stücke bis jetzt nur eine Handschrift, die aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt. Die Hauptzüge der Tragödie wie auch zahlreiche Dialog-Partien lassen auch in diesem Stücke das große Original wiedererkennen, obwohl schon allein durch die gänz-

lich ungebildete Sprache und abscheuliche Orthographie das Möglichste geschehn ist, es zu verdecken. Das Stück ist überwiegend in Prosa geschrieben, nur in einigen Scenen verwandelt sich die Prosa in Verse, so in der Schlußscene, in welcher Romeo nicht durch Gift stirbt, sondern — schon wegen des „besondern Saftes“ — sich ersticht. Seine Schlußworte lauten hier:

„Nimb den letzten Abschieds-Kuß von Julieta und bereite dich zum Sterben. Komm, mein Gewöhr, durchdringe mein abgemattetes Hertz und bring mich zu meiner Julieta.

Himmel, verzeihe mir,
Was ich hier hab gethan.
Ich sterbe willig gar
Als Julieta Mann.“

Bei der Unbildung und Unfähigkeit, die sich bei fast allen Bearbeitungen bedeutender Dichterwerke aus dieser Zeit zu erkennen gibt, ist es begreiflich, daß auch die Schauspielkunst keinen höhern Flug nehmen konnte. Der treffliche Velthen war unermüdlich, sein Repertoire mit den anerkanntesten Werken des Auslandes zu bereichern. Außer Corneille und Racine eignete er sich besonders auch Molière an. Von diesem hatte er etwa ein halbes Dutzend Stücke, zum größern Theil in Uebertragungen Anderer, auf die Bühne gebracht. Die Mangelhaftigkeit der Uebersetzungen aber bestimmte ihn, selbst die Hand anzulegen. Aber erst 1694 erschien diese Auswahl der Molière'schen Prosa-Komödien unter dem Titel „Histrio-Gallicus etc. Die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtrefflichen und unvergleichlichen Französischen Comödianten Herrn von Molière, wieder aufs Neue mit wunderbarem Fleiß, auch dem Molière'schen Genio gemäß, in das Teutsche übersetzt“ *.

* Es ist übrigens nicht erwiesen, daß diese anonym erschienene Molière-Uebersetzung von Velthen herrührt, doch wird es als ziem-

Velthen kam aber bei seinen ehrlichen Versuchen, den verdorbenen Geschmack des Publikums von dem Aeußerlichen auf das innere Wesen des Dramatischen zu lenken, nicht recht vorwärts. Da verfiel er endlich auf das Mittel, nach dem Muster der italienischen Commedia dell' Arte auch in Deutschland die sogenannte Stegreif-Komödie einzuführen. Man wird sich gegenwärtig schwer eine Vorstellung davon machen können, wie man eine dramatische Aufführung mit einer Art von Handlung ermöglichen konnte, deren Ausführung der Improvisation sämmtlicher Darsteller zu überlassen war. Es mußte dabei aber ein bestimmter Faden der Handlung, das Skelett derselben, festgehalten werden, und auch die Dialogisirung erforderte eine große Vorbereitung. Das Schema für den Gang der Handlung mußte zunächst allen Darstellern bekannt sein. Sobald die verschiedenen Rollen festgestellt und die Aufgaben unter die Acteurs vertheilt waren, mußte sogar eine Probe erst erweisen, wieweit der Dirigent des Ganzen der Fähigkeit des Einzelnen vertrauen konnte, und wo einzelne entscheidende Momente ausdrücklich festgestellt und vorbereitet werden mußten. Der Dirigent hatte außerdem die Gewalt, dem Dialog einzelner Auftritte, wenn er zu lang sich ausdehnte, oder vom Thema abzuspringen drohte, durch ein von ihm gegebenes Zeichen ein Ende zu machen. Für eine Vereinigung von lauter dafür befähigten erfindungsreichen Köpfen und sprachgewandten Darstellern lag in dieser ganzen Aufgabe gewiß ein außerordentlicher Reiz und etwas wahrhaft Künstlerisches. Das war aber auch offenbar das Be-

lich sicher angenommen. Velthen war aber 1694 höchst wahrscheinlich nicht mehr am Leben; und wenn die Ausgabe nach seinem Tode, wie man glaubt von seinen Collegen, veranstaltet wurde, so bleibt es immer befremdlich, daß diese nicht seinen Namen als Uebersetzer angaben.

denkliche bei der Sache; die Anforderungen, die dabei an alle Schauspieler gestellt werden mußten, gingen entschieden über ihre Kräfte. Wenn auch vielleicht Velthen selbst und höchstens ein paar seiner besten Mitglieder die Befähigung für solche Aufgabe hatten, so konnte das Ganze doch viel leichter noch, als bei geschriebenen, eingelernten und einstudirten Stücken, an den schwächern Kräften scheitern. Der Charakter der Tragödie widerstrebte schon an sich einer derartigen Behandlung. Für die Komödie aber waren wirkliche Genies erforderlich, selbst wenn wir den Geschmack des Publikums nach dem Werth der damals aufgeführten Stücke, auch die schlechten Bearbeitungen guter Stücke mit eingeschlossen, noch so niedrig schätzen. Die Italiener hatten für dies Genre ihr nationales Temperament, die leichte Beweglichkeit ihrer Sprache und die gründlichste Schulung ihrer natürlichen Begabung vor uns voraus. Wie wollte man aber bei uns bei dem damaligen Stand unserer Schauspielkunst solche Aufgaben lösen, die uns selbst heute unlösbar scheinen müssen? Velthen hatte mit seinem kühnen Unternehmen dem Schauspielerstand eine höhere Stufe angewiesen, insofern er wieder Darsteller und Dichter zu einer Person verschmolz. Aber gerade das schöpferische Genie, das erst noch einen dramatischen Dichter hervorrufen sollte, blieb offenbar auch den Schauspielern versagt. Velthens Unternehmen kam schließlich nur dem Hanswurst zu Gute, der mit seinen Improvisationen das Feld behauptete, ein Uebelstand, der noch auf lange Zeit das Schauspiel aufs empfindlichste schädigte.

In einer Beziehung sollte aber Velthen für seine unausgesetzten Bemühungen für das Theater belohnt werden, nämlich dadurch, daß er 1685 in Dresden durch den Kurfürsten Johann Georg III. eine förmliche Anstellung als Theaterdirector erhielt. Er hatte zwar die Direction mit noch

zwei Andern (mit den seltsam zusammenstimmenden Namen Starke und Riese) zu theilen, aber er hatte die Autorität des ersten Directors. Diese Anstellung bezeichnet zugleich die Entstehung des ersten deutschen Hoftheaters, denn die Theater, welche schon früher in Braunschweig-Wolfenbüttel und in Cassel errichtet waren, bestanden unter so wesentlich andern Bedingungen, daß sie mit diesem Dresdener Theater durchaus nicht in eine Kategorie zu stellen sind. Wir haben von dem Dresdener Theater unter Velthens Direction einen vollständigen Gagenetat. Velthen und seine Frau erhielten je 200 Thaler, die beiden Mitdirectoren ebenfalls je 200 Thaler. Die Gagen der Andern betrugen 150 und 100 Thaler, nur ein gewisser Pacelli erhielt ebenfalls 200. In dem Personal sind bereits vier Schauspielerinnen angeführt, darunter Velthens Frau und Schwester. Seit etwa zwanzig Jahren war die Betheiligung des weiblichen Geschlechtes am Komödienspiel mehr und mehr Sitte geworden, und Velthen war es besonders, der die vorher nur in vereinzelten Fällen vorgekommene Besetzung weiblicher Rollen durch Frauen zur Regel erhob.

Mit dem Stegreif-Spiel allein war natürlich in einer solchen Position, wie sie Velthen jetzt einnahm, nicht durchzukommen. Indem er wieder zu den geschriebenen Stücken greifen mußte, kehrte er aber auch zugleich zu der schon von den englischen Komödianten eingeführten Sitte zurück, dem Hauptstück ein burleskes Nachspiel folgen zu lassen. So gab er damit den Anlaß zu den später zu größerer Bedeutung kommenden „Haupt- und Staatsactionen". Den mit dieser Bezeichnung verbundenen Charakter erhielten die Staatsactionen erst zu Anfang des folgenden Jahrhunderts und wurden namentlich in Wien gepflegt. Ich werde daher auf diese Gattung von Stücken erst später zu sprechen kommen.

In Folge einer in Dresden eintretenden Hoftrauer erhielt Velthen 1687 die Erlaubniß, mit seiner Truppe auf die Wanderschaft zu gehn. Als er im folgenden Jahre zurückgekehrt war, begleitete die Truppe den Hof nach Torgau, wo unter den gegebenen Vorstellungen namentlich Molière wieder dominirte. Leider hörte Velthens Stellung am Dresdener Hof mit Anfang des Jahres 1692 wieder auf, indem nach dem Tode Johann Georgs III. das Hoftheater aufgelöst wurde. Wieder auf die Wanderschaft angewiesen, mußte Velthen seine guten Grundsätze zum Theil wieder preisgeben. In den größern Städten hatte er gegen die Rivalität der mit allem möglichen Decorationsprunk und mit Maschineneffecten ausgestatteten Opern und Singeballets zu kämpfen und mußte daher auch für sich zu den alten Mitteln greifen, mit denen die Masse zu locken war. Er bildete deshalb die Haupt- und Staatsactionen zu einer besondern Gattung von Spektakelstücken aus, lockte durch pomphafte lange Titel und durch Zwischen- und Nachspiele des Hanswurst. Nach dem Ende seiner Dresdener Anstellung hatte Velthen nur noch kurze Zeit gelebt, doch ist weder das Jahr noch der Ort seines Todes mit Sicherheit anzugeben.

Welche Mühen ein befähigter und von dem besten Willen beseelter Mann, wie Velthen, haben mußte, in dieser Zeit das Schauspiel zu größerm Ansehn zu erheben, das kann man schon einigermaßen beurtheilen, wenn man die dramatische Production dieses Zeitraums etwas näher betrachtet. Die hervorragendsten deutschen Dichter, wie Andreas Gryphius und sein bedeutendster schlesischer Nachfolger Daniel Caspar von Lohenstein, betrachteten die dramatische Dichtung nur als eine besondere Gattung der poetischen Litteratur. Der theatralische Zweck derselben war ihnen nur ein nebensächlicher. Die Dramen L o h e n s t e i n s, welche zum größten

Theil in dem Zeitraum von 1660—80 fallen, haben bei geringerm poetischen Werth etwas mehr dramatische Bewegung, als die Dichtungen Gryphs. Aber noch mehr als dieser fällt Lohenstein, wo er der Handlung ihr Recht läßt, sogleich ins Schreckliche und Ungeheuerliche. Seine „Epicharis" z. B. steht in dieser Beziehung gegen Cormartens gemarterten „Polyeuct" durchaus nicht zurück. Nachdem Epicharis im dritten Acte alle erdenklichen Martern auf der Bühne auszustehen gehabt und gestorben zu sein scheint, kommt sie doch wieder ins Leben zurück, und schildert sich selbst im nächsten Acte in folgenden Versen:

Mein ausgeädert Leib, die abgefleischten Beine,
Mein halbgebraten Fleisch erweicht die Kieselsteine,
Euch Henker aber nicht!

Bei solchen Dingen konnte der Dichter selbst wohl kaum an die theatralische Darstellung denken. Auch hat das Theater mit seinen Stücken, wie mit Gryphius, nur vereinzelte Versuche gemacht, während an den Universitäten ihm als Dichter durch Schüleraufführungen gehuldigt wurde. Sein Vorbild Gryphius erkennt man nicht allein im Scenenbau, sondern auch in der Einflechtung großer lyrischer Partien, der sogenannten „Reien", welche alle Acte schließen.

Der Gryphius'schen Richtung schließen sich noch an: Haugwitz und Hallmann. Der Erstere schrieb eine Maria Stuart und einen Soliman. Hallmann hat das lyrische Element in seinen dramatischen Poesien noch mehr ausgebreitet, als seine Vorgänger. In seinen zahlreichen Stücken hat er außer den lyrischen Zwischentheilen der „Reien" noch mancherlei andere Gesänge angebracht und nähert sich überhaupt in der ganzen Form der Gedichte noch viel mehr der die Zeit beherrschenden Richtung der schäferhaften Opernpoesie, die auch seine historischen Stücke durchdringt.

Die bedeutendsten Dichter der Zeit, welche die dramatische Form der Dichtung anwendeten, hatten also dem Theater gegenüber eine vornehm zurückweisende Stellung eingenommen. Trotzdem fehlte es in dieser Zeit nicht an fremden Mustern, wie Molière, Corneille und Racine, die wohl für die deutsche Bühne zu verwerthen waren. Daß aber auch diese in den deutschen Umgestaltungen der Unbildung und dem Ungeschmack verfielen, zeigt uns, daß Velthens Bemühungen doch vorzugsweise an der herrschenden Geschmacksrichtung scheiterten. So gewann denn jene Mischgattung, die seit etwa 1670 sich mehr und mehr ausbreitete, um so freieres Spiel. Diese hauptsächlich auf die Musik, daneben aber auch auf Ballet und scenischen Prunk sich stützende Gattung hatte namentlich im letzten Jahrzehnte, seit 1690, eine solche massenhafte Production hervorgerufen, daß sie noch weit in das folgende Jahrhundert hinein das Theater vollständig beherrschte. Zu den Bezeichnungen Opera oder Singspiel, Singeballet oder singendes Schauspiel wählte man zuweilen noch allerlei wunderliche Benennungen, wie z. B. „tragisches Gedicht in musikalische Noten übersetzt“, oder „in die Singekunst gesetzt“ u. dgl. mehr. Viele dieser Mischspiele waren aus dem Französischen übersetzt, mehr noch aus dem Italienischen, und unter den Schauplätzen, wo sie aufgeführt wurden, standen die Theater an den verschiedenen fürstlichen Höfen obenan, vorzugsweise Braunschweig-Wolfenbüttel, Cassel, Rudolstadt, Meiningen, Heidelberg. Auch in W i e n wurden bei allerlei Hoffestlichkeiten derartige Potpourris von Drama, Oper und Ballet dargestellt. R u d o l s t a d t hatte schon seit den sechsziger Jahren seinen eigenen Hof-Theaterdichter in Jacob S c h w i e g e r, einem gebornen Holsteiner, der viele Lust-, Sing- und Mischspiele schrieb. Er geht zwar noch nicht völlig in dieser Musik- und Balletrichtung auf, macht ihr aber doch so viel

als möglich Concessionen. Von seinen Lustspielen ist der (in Prosa geschriebene) „Vermeinte Prinz“ (1665) nach einem italienischen Roman gearbeitet, und der deutsche Dramatiker hat darin sogar die Maskencharaktere der italienischen Komödie verwendet. Die größere Prunkoper wurde aber ganz besonders in Hamburg aufs eifrigste gepflegt. Die Stoffe wurden nicht allein aus der Schäferpoesie und Mythologie genommen, wie: Daphne, Pygmalion, Herkules, Paris und Helena u. s. w., sondern auch die großen historischen Stoffe wurden zu Opern mit Ballet verwendet. Aus der großen Anzahl nenne ich hier nur folgende: Vespasian, Semiramis, Alarich, Xerxes, Bajaseth und Tamerlan, Hannibal, Diocletian, Attila, Nero, Julius Cäsar, Sardanapal, Heinrich der Löwe u. a. m.

Da die Musik es war, welcher das deutsche Theater den Bau und die Einrichtung der ersten anständigen Häuser verdankte, in welche allerdings das Schauspiel erst später Einlaß fand, so will ich hier von der weitern Entwickelung des scenischen Theaters eine kurze Ueberschau geben. Nicht allein die Musik, sondern auch der Festspielcharakter der meisten dieser Singspiele forderte eine Vervollkommnung des Theaters für Herstellung decorativer Effecte und complicirter Maschinerien. Die Ansprüche der Librettisten gingen dabei oft sehr weit. Auch bei jenen Schauspielen, Haupt- und Staatsactionen, welche nach dieser Seite hin speculirten, finden wir Anforderungen gestellt, welche den Ansprüchen Richard Wagners nichts nachgeben. So ist z. B. bei Beschreibung einer Meeresdecoration nicht nur vorgeschrieben, daß Schiffe sich hin und her bewegen, sondern sogar, daß beim Aufziehn des Vorhangs Fische im Wasser spielen sollen. In einem Schauspiel, welches die Geschichte des „Wittekind“ behandelt, erscheint am Schlusse ein „Ballet der Städte“, nämlich der Schwarzburgischen: Blanckenburg,

Rudolstadt u. s. w. — Kampfspiele, Furien, Drachen, Götter und Göttinnen, welche auf Wolken herniederschweben: das Alles stand im Dienste der mythologisch-historischen Oper. Der Gebrauch des Vorhangs, welcher die Bühne vom Auditorium trennte, war um diese Zeit schon allgemein verbreitet: und schon diese Einrichtung bedingte die Herstellung besonderer zum Theater dienenden Gebäude.

Spät genug waren immerhin bei uns die Schauspielhäuser entstanden. London hatte schon 1575 das erste Theater (Blackfriars) erhalten, welches allerdings bescheiden genug war, aber dafür den Ruhm hat, dem „Schauspiel" und nicht der Prunkoper zuerst ein schützendes Dach geboten zu haben. In Holland (Amsterdam) war 1617 das erste Schauspielhaus erbaut worden. Für die Pariser Theater des 17. Jahrhunderts hatten, wie auch häufig bei uns, die ehemaligen „Ballhäuser" gedient. Ihre Form war ein längliches Viereck und zur Zeit Molière's hatten die Theater ein Parterre und zwei Logenreihen übereinander.

In Deutschland war schon 1641 in Ulm ein Theater hergestellt worden, welches der Erbauer, J. Furtenbach, selbst beschreibt. Der Zuschauerraum hatte nur Parterresitze, aber die Bühne hatte einen gemalten Vorhang, welcher beim Beginn des Stückes in die Vertiefung hinabgesenkt wurde, die sich zwischen Bühne und Parterre befand. Die Bühne hatte bereits auf jeder Seite sechs Coulissen aus Lattengerüsten mit Leinwand bespannt, die auch durch Drehung um sich selbst zu verwandeln waren. Auch waren bereits Versenkungen auf der Bühne eingerichtet. Die Suffiten waren feste Bretter, und die Beleuchtung geschah durch Lampen am Proscenium und zwischen den Suffiten. München hatte zwar 1658 ein Theater erhalten, das aber sehr unvollkommener Art war. In Augsburg hatte das Almosenamt, um sich die Abgaben für das Komödienspiel zu erhöhn,

1665 ein eigenes Theater in der Jakobsvorstadt erbauen lassen. In Nürnberg blieb das 1628 erbaute sogenannte „Fechthaus" noch lange Zeit der Schauplatz für theatralische Aufführungen. Zwar war dort 1668 ein sogenanntes „Opernhaus" (in der Nähe von St. Lorenzen) erbaut worden; doch blieb dasselbe noch bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus dem „Schauspiel" verschlossen. In Dresden, wo alle Hoffestlichkeiten und alle damit verbundenen theatralischen Vorstellungen (wie auch die Darstellungen der englischen Komödianten) in den größern Sälen des Schlosses stattgefunden hatten, ließ 1664 der Kurfürst ein eigenes „Comödienhaus" erbauen, welches 1667 eröffnet wurde. Dasselbe war zwar der Bürgerschaft nur durch Einladungen vom Hofe zugänglich, und in der ersten Zeit kamen auch hier nur Opern und Ballete zur Aufführung; aber es war doch schon ein vollständiges, für alle scenischen Erfordernisse eingerichtetes Theater, hatte außer dem Parterre zwei Gallerien und ein Amphitheater. In Hamburg wurde 1678 ein großes Theater für die Oper erbaut, doch fanden die Schauspielvorstellungen aller reisenden Truppen noch lange Zeit in den kleinern Budentheatern, meist in der „Fuhlentwiete" statt, wo auch Velthen 1688 spielte, später noch die Neuberin. Anfangs des 18. Jahrhunderts wird aber von Berthold Feind das Hamburgische Theater (also das Opernhaus) als das „weitläuftigste" bezeichnet*. Zu den vorzüglichsten unter den ersten Opern- und Schauspielhäusern scheint das in Hannover gehört zu haben, welches 1690 eröffnet wurde. Auch in Hannover hatten bis dahin öffentliche Vorstellungen im „Ballhof" stattgefunden. Das

* In B. Feinds „Gedanken von der Opera" (1708) wird von den deutschen Theatern das Leipziger „das pauvreste" genannt, „das Hamburgische das weitläufigste, das Braunschweigische das vollkommenste, und das Hannöversche das schönste".

neu erbaute und prächtig eingerichtete Haus wurde natürlich mit einer Oper (Heinrich der Löwe, von Steffani) eröffnet und war überhaupt zunächst nur für die Oper bestimmt. Auch war es ein „Hoftheater“ im engsten Sinne, indem auch hier, wie in Dresden, das Publikum nur durch Einladungen Zutritt — und zwar freien Zutritt — erhielt. Für die Vorstellungen wandernder Truppen, wenn solche überhaupt noch den Muth hatten, dort ihr Brod zu suchen, diente auch später noch das Rathhaus.

Berlin und Wien kamen erst spät in den Besitz einigermaßen anständiger Schauspielhäuser. In Wien war zwar schon 1626 auf der Burg ein Theater eingerichtet worden, dasselbe war aber nur für den Hof bestimmt. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ward in einem „Ballhaus“ gespielt; auch wurde ein hölzernes Theater nächst dem Kärnthnerthor errichtet, aber im Türkenkrieg während der Belagerung wieder abgetragen. Seit 1700 entstanden dann mehrere hölzerne Theater. In Berlin erging zwar 1668 vom Kurfürsten an den Oberjägermeister der Befehl, auf den Bau eines Theaters bedacht zu sein, doch haben wir erst aus dem Jahre 1700 Nachricht von der Ausführung eines solchen Plans.

Bei den hier genannten größern, und vorzugsweise für die Oper erbauten Theatern war die Bühneneinrichtung schon durch sehr wesentliche Neuerungen vervollkommnet worden. Die hauptsächlichsten dieser Neuerungen sind schon bei Erwähnung des Theaters in Ulm bezeichnet worden, und wie das musikalische Drama selbst, so waren mit demselben auch die scenischen Einrichtungen aus Italien nach Deutschland übertragen worden. Jene Opernhäuser bilden den Anfang unserer modernen Bühne. Dagegen blieben in denjenigen Theatern, die in Sälen anderer Gebäude, in Rathhäusern, Universitäten und Ballhöfen eingerichtet waren, oder auch in

solchen brettернen Buden, die von den Wandertruppen nur für die Zeit ihrer Anwesenheit aufgerichtet und dann wieder abgetragen wurden, die Grundsätze des englischen Theaters fortbestehen. Dazu gehörten vor Allem die Tapeten statt der Coulissen und jene schon wiederholt erwähnte Vertiefung der Bühne in der Mitte des Hintergrundes. Diese aparte Mittelbühne, die von dem breitern Vorraum durch einen besondern Vorhang abzuschließen war, blieb auch jetzt noch für gemalte Dekorationen und Verwandelungen in zweckmäßigster Weise verwendbar und diente für besondere Vorgänge in der Handlung. Der Raum wird häufig als der „innere Schauplatz" bezeichnet, und da hier zuweilen auch wichtige und personenreiche Scenen sich abspielten, so ist anzunehmen, daß diese Mittelbühne allmälig eine größere Breite und Tiefe erhalten hatte, als es ursprünglich bei den Engländern der Fall war. Schon in Rists „friedewünschendem Deutschland" finden sich zahlreiche Bühnenanweisungen, welche diese Einrichtung deutlich erkennen lassen. Als z. B. bei dem Banket die Königin („Deutschland") entschlummert ist, wird vorgeschrieben, daß die Cavaliere von ihr „heraustreten", der „innere Schauplatz", auf welchem die Königin ruht, wird „geschlossen" und die Cavaliere bleiben auf der äußern Bühne, auf welcher die Handlung ihren Fortgang nimmt. In den Zwischenspielen des genannten Stückes wurden aber auf jenem innern Schauplatz lebende Bilder oder bewegliche Tableaux gezeigt, wie es auch bei den Passionsspielen (noch gegenwärtig in Oberammergau) Sitte geblieben ist. Dann heißt es bei den betreffenden Stellen: „Der Schauplatz öffnet sich und man sieht" ꝛc. Selbst bei Stücken von Gryphius finden wir die Tapeten erwähnt (die Personen „treten hinter die Tapete"), wie auch den „innern Schauplatz", der sich zu öffnen oder zu schließen hat. Dasselbe gilt auch von den Schauspielen eines ostpreußischen

Dichters, der seit etwa 1680 eine große Thätigkeit entwickelte: Michael Kongehl, kurfürstlich brandenburgischer Secretarius in Königsberg*.

In zweien von seinen Schauspielen: „Die vom Tode erweckte Phönizia“ und „der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld“ hat Kongehl die Stoffe zweier Shakespeare-schen Komödien behandelt, aber ohne Kenntniß des britischen Dichters, mit directer Benutzung der italienischen Novellen Bandello's und Boccaccio's. Auch bei Kongehl schließen die Scenen (nicht Acte) häufig mit der Anweisung: „wird zugezogen“. So in der Innocentia (Imogen in Cymbeline), als der Betrüger die Schlafende in ihrem Bette beobachtet hat und wieder in den Kasten steigt, wird der Vorhang des innern Schauplatzes (wo Innocentia im Bette liegt) zugezogen.

Kongehls dramatisches Talent ist ein geringes und durchaus unselbständiges; er hat die Elemente verschiedener Richtungen benutzt, und steht in der Compositionsweise zwischen Ayrer und Gryphius. Obwohl die Handlung bei ihm mehr ausgeführt ist, als bei Ersterm, so ist er doch genöthigt, sie durch allegorische Figuren zu treiben; in dem einen Stücke sind es die Furie Tisyphone und andere höllische Geister, in dem andern sind es Eris und die allegorischen Gestalten Geiz, Verläumdung u. s. w. Die Sprache ist wieder in gereimten Versen, zuweilen in Alexandrinen, häufiger aber in fortwährend wechselnden Verslängen und Rhythmen. In der bombastischen und übertriebenen Bildersprache merkt man den Einfluß der schlesischen Dichter. Ohne aber deren poetische Begabung zu besitzen bringt er häufig die

* M. Kongehl starb 1710 als Bürgermeister. Wegen seiner beiden Schauspiele „Phönizia“ und „Innocentia“ muß ich auf die in meiner „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland“ gegebenen umfänglichen Auszüge verweisen.

geschmacklosesten Allitterationen und andere Sprachkünsteleien an. Ebenso sind auch die Titel seiner Dichtungen gesucht und überladen. Neben „der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld" mögen als Beispiele dienen: „Die vom Himmel herabgestürmten Himmelsstürmer", „Das bedrückte und wieder erquickte Brandenburg" u. s. w. Mehrere seiner Stücke schrieb Kongehl für Schüleraufführungen und für besondere Hoffestlichkeiten, die im Schlosse zu Königsberg stattfanden, und bei denen er sich als einer der geschmacklosesten der höfischen Schmeichelpoeten zeigt, namentlich seit dem Regierungsantritt des prachtliebenden Kurfürsten Friedrichs III. (1688). In seinem „verkehrten und wiederbekehrten Prinz Tugendhold", ein fantastisches Durcheinander von Göttinnen, Musen, Geheimräthen, Soldaten und allegorischen Gestalten, wird am Schlusse dem Tugendhold eine Lorberkrone dargereicht, die dieser aber zurückweist, um sie dem Kurfürsten Friedrich III., dem großen „Brennen-Held", zu übergeben. Wie schon in diesem Prunkspiel außer den angeführten Personen und der Furie Megära auch der Pickelhäring wieder seinen Platz erhalten hat, so findet man in einem andern derartigen Prunkspiel, Andromeda, außer den in die mythologische Handlung eingefügten Hanswurst-Scenen auch den ganzen in dieser Zeit üblichen Opern-Apparat angehäuft, Arien, Duette und Chöre, Tänze, Kampfspiele, prunkvolle Tableaux und Maschinerien. Einmal erscheint Aeolus mit den vier Winden in einer Wolke; einer der vier Winde fährt dann herab und entführt Andromeda. Für die burlesken Zwischenscenen hat er hier den italienischen Scaramuz („anstatt des Pickelhäring") verwendet, der von fünf Mägden, die er alle betrogen hat, verfolgt wird.

Wenn also selbst diejenigen höfisch-gelehrten Dichter, welche für das Theater schrieben, auf die lustige Person in ihren Stücken nicht verzichteten, so hatte der höchst ver-

ständige Christian Weise ganz recht, wenn er einmal sagt: Die Meinung sei allenthalben eingerissen, „daß man kein Spiel ästimiret, da nicht ein Pickelhäring dabei ist". Zwar, fügt er gewissenhaft hinzu, gehe im menschlichen Leben nur selten etwas vor, wobei sich ein leibhaftiger Pickelhäring sehn läßt. Aber es sei doch immerhin „eine angenehme Prosopopöia, dadurch man das lächerliche Judicium abbildet, welches die Leute stillschweigend dabei sich formiren, wenn etwas ungeschicktes oder tadelhaftes dabei begangen wird."

Eine so feinsinnige Auffassung, wie sie der Zittauische Schulrector hier von dem Werthe und der Bedeutung der komischen Theaterfigur äußert, hatten freilich damals nicht Viele.

Ich habe hier den Mann genannt, der wie Keiner es verdient, aus der Menge der Theaterdichter dieser Zeit hoch emporgehoben zu werden, der nach seiner außerordentlichen Befähigung, seinem Fleiße und großer Einsicht berufen gewesen wäre, schon jetzt dem deutschen Schauspiel einen kräftigen Aufschwung zu geben, wenn nicht mancherlei besondere Verhältnisse dies verhindert hätten.

Christian Weise, der in Leipzig studirte, dann mehrere Jahre Professor am Gymnasium zu Weißenfels war, kam 1678 nach Zittau als Rector des Gymnasiums, und entwickelte hier, zunächst durch pädagogische Zwecke dazu angeregt, eine rastlose schriftstellerische Thätigkeit. Von seinen vielen populär-philosophischen Schriften, in denen er sich nicht allein als vortrefflicher Stilist, sondern auch als ein gedankenreicher fein-satirischer Kopf zeigt, habe ich hier nichts zu sagen. Und auch von seinen Schauspielen will ich, da dieselben leider nur auf einen bestimmten Kreis beschränkt blieben, nur eine allgemeine Charakteristik geben. Mehr als zwei Dutzend seiner Stücke sind im Druck erschienen, aber nach seiner eigenen Angabe ist nur der vierte Theil von

seinen Schauspielen gedruckt worden. Alle seine Stücke wurden wirklich aufgeführt, aber die meisten nur von seinen Schülern. Der Zweck, der die Schauspiele hervorgerufen hatte, war auch zugleich die Schranke für seine Wirksamkeit. Weise schrieb vor Allem für die Schüler seines Gymnasiums, um dieselben in der Rede wie im Stil zu üben. Ich habe, so schrieb er einmal später darüber, die Gewohnheit, „daß ich auch bei meinen Exercitiis oratioriis ein kleines Theatrum gebrauche, da sich die Redner mit dem ganzen Leibe präsentiren müssen, wie sie dermaleins im Theologischen oder politischen Theatro mit ihrer Person auskommen sollen.“ Weil er aber bei seinen Schauspielen so viel Schüler als möglich beschäftigen wollte, so ging er absichtlich darauf aus, durch ein umfangreiches Personal dem Zwecke zu genügen. Ja, er beobachtete dabei sogar die verschiedenartige Begabung und die Persönlichkeiten der Schüler und richtete sich in den Rollen danach. Weise's dramatisches Talent war aber ein weit größeres, als er zu diesen Schulzwecken verwenden konnte. Seiner Begabung nach wäre er wie kein Anderer berufen gewesen, dem Schwulst und der Unnatur des „kunstmäßigen“ Dramas einerseits, und den musikalisch-dramatischen Potpourris und Prunkspielen anderseits ein wirkliches gesundes Volksschauspiel entgegenstellen zu können, wie es das deutsche Theater bis dahin noch nicht gehabt hatte. Bei seiner auf das Volksthümliche gerichteten Natürlichkeit der Rede (er schrieb alle Stücke in Prosa), bei größerer Freiheit im scenischen Aufbau hielt er sich in seinen ernsten Schauspielen ebensoweit entfernt von Uebertreibungen des Tragischen ins Gräßliche, wie in den komischen Dichtungen vor Ausschreitungen ins Gemeine. Aus der Zahl seiner gedruckten Stücke will ich hier nur einige der vorzüglichsten nennen: das Trauerspiel Masaniello; die Schauspiele: der curieuse Körbelmacher, der Graf von Olivarez, der niederländische

Bauer, sowie das ganz vortreffliche, von echtem Humor erfüllte Possenspiel eines „neuen Peter Squenz“. Im letztern ist nur die Idee vom Gryphius'schen Squenz genommen, aber nicht allein in vollkommen selbständiger Erfindung und ohne irgendwelche Benutzung von Einzelheiten durchgeführt, sondern auch mit viel größerer, natürlicherer Komik und dabei weniger weitschweifig. Die Charakteristik des Kirchenschreibers Bonifacius Lautensack (der Squenz im Stücke), die Concurrenz der verschiedenen Autoren, und vor Allem die Aufführung des erwählten Stückes „von Tobias und der Schwalbe“, kurz die ganze lustige Posse, ist ein Muster von echter drastischer Komik.

Zu seinen ernsten Stücken nahm Weise auch Stoffe aus der Bibel: Jakob, Isaac, Naboth und Joseph. Daneben aber liebte er es besonders, auch durch die Dramatisirung historischer Stoffe belehrend zu wirken, namentlich durch solche, welche nicht zu fern seiner Zeit lagen. Auch hierbei zeigte er ein bedeutendes Geschick in der scenischen Composition und einen gesunden Sinn in der objectiven Behandlung politischer Motive, indem er die lehrhafte Tendenz niemals in den Vordergrund stellte, sondern sie aus den anschaulichen Begebenheiten selbst erkennen ließ. Zu dieser Gattung gehören: sein Schauspiel „von dem Falle des spanischen Grafen Olivarez“, des Günstlings Philipps IV., die Historie vom „König Wenzel“, die er wegen des Localinteresses für Zittau wählte, und vor Allem das Trauerspiel „Masaniello“. Das Letztere gibt die Ereignisse der Neapolitanischen Revolution in so natürlicher Entwickelung und in so lebendiger Anschaulichkeit, daß ich aus dem ganzen Jahrhundert nichts wüßte, was dem Stücke in dieser Beziehung an die Seite zu stellen wäre. Daß trotzdem das Trauerspiel an großen Mängeln leidet, braucht kaum gesagt zu werden. Zunächst schadete er der Klarheit der Handlung

durch das unmäßig große Personal, das er dafür aufwendete. Auch hat er es nicht verstanden, oder sich gar nicht darum bemüht, in der Figur des Masaniello dem Drama den nöthigen Mittelpunkt zu geben, der unser menschliches Interesse erregt, so viele vortreffliche Züge er auch dieser Gestalt verliehen hat. In den Volksscenen herrscht eine Lebendigkeit und Wahrheit in der Charakteristik, wie sie bisher dem deutschen Schauspiele fremd war. Auch die Scenen, als die vornehmen spanischen Damen im Kloster Schutz suchen und von den Geistlichen liebevoll aufgenommen und in ihre Zellen geführt werden, ferner die mit Hilfe der Banditen versuchte Contrerevolution, und endlich gegen das Ende des Stückes, als die Fischweiber revoltiren, da sie auf Masaniello's Befehl wieder ihre alte schlechte Kleidung anlegen sollen: das Alles zeigt Weise's hervorragendes dramatisches Talent. Bei alledem liegt aber seine Hauptstärke im Komischen, und es ist ihm bei seiner großen Begabung dafür nicht zu verargen, daß er den Spaßmacher in seinen Stücken nicht entbehren wollte. Er ging aber auch hierbei, wie ich schon erwähnte, von sehr verständigen Grundsätzen aus. Er suchte durch die burlesken Scenen nicht nur den Zuschauern Erholung und Ergötzung nach den ernsten Scenen zu bereiten, sondern auch den Ernst der Handlung dadurch nur noch bedeutungsvoller hervortreten zu lassen. Wenn er dabei trotzdem dem Unfug des Pickelhäring zu steuern sich bemühte, so geschah dies nicht dadurch, daß er ihn gänzlich verbannte, sondern daß er der Figur eine höhere Bedeutung gab, daß er die Komik in die Charaktere und Situationen verlegte, anstatt sie in äußerlichen Grimassen und in Zoten zu suchen. Was ich oben schon von seinen Räsonnements darüber anführte, wiederholt er in eingehenderer Weise an einer andern Stelle. Indem er auf die Beispiele der antiken Komödie verweist, auf Plautus und Terenz, bei denen

die leichtfertigen Knechte nichts anderes als unsere Pickelhäringe seien, führt er wieder aus, wie die Sache auf einer sogenannten Prosopopoeia beruhe: „Denn jeder Mensch ist so 'gesinnt, daß er über anderer Leute Verrichtungen sich verwundert und, wo nicht öffentlich, doch im Herzen eine kleine Satyram darüber machet. Absonderlich wenn etliche Personen auf dem Theater vorgestellt werden, so geschieht es darum, daß die Zuschauer sich verwundern, und von der Sache selbst ernsthaft oder höhnisch räsonniren sollen. Damit nun den Leuten gleichsam eine Secunda gegeben werde, so wird eine Person dazu genommen, welche gleichsam die Stelle der allgemeinen satyrischen Inclination vertreten muß. Also trifft es sich unterweilen, daß eine solche Person mitten in der Kurzweil die klügsten Sachen vorbringt . . . . Der Pickelhäring muß unvermerkt den besten Commentarium über die wichtigsten Actiones machen."

Im „Masaniello" hat er der komischen Figur den italienischen Namen Allegro gegeben und diesen mit wahrer Kunst in den verschiedensten Situationen seinen obigen Grundsätzen gemäß in die Handlung verwebt. Allegro, der ursprünglich der Narr des Vicekönigs ist, geht aus Furcht vor der Revolution zum Volke über. Als er dabei in eine gefahrvolle Situation geräth, flüchtet er in Frauenkleider, gesellt sich dann zu den Banditen u. s. w., aber in jeder seiner Verkleidungen macht er die übelsten Erfahrungen.

Der „curieuse Körbelmacher" ist ein bürgerliches Schauspiel von etwas abenteuerlicher, aber sehr lebhafter Handlung. Im Vorwort dazu rechtfertigt sich der Dichter, daß er keine geistliche oder politische Materie gewählt, sondern mit einer so gemeinen Invention sich begnügt habe. Aber in solchen Dingen stecke mehr Kunst, als in den vornehmern Actionen, weil er hierin Situationen und Menschen vorführt, die das Publikum kennt, also zu beurtheilen weiß, ob er sie

ihren Charakteren gemäß sprechen lasse, was bei den großen politischen Actionen nicht der Fall sei. Ueber seine Komödie „vom Niederländischen Bauern“ möge hier nur nebenbei erwähnt sein, daß er darin die Idee vom betrunkenen Kesselflicker behandelt, die er wohl aus Shakespeare's bezähmter Widerspänstigen mag kennen gelernt haben, und welche auch in unserer Zeit im „verwunschenen Prinzen“ wieder aufgetaucht ist. Auch das Sujet der „Widerspänstigen“ selbst hat er in einem (ungedruckten) Lustspiel „von der bösen Catharina“ selbständig behandelt.

Chr. Weise klagt einmal darüber, daß die Welt sich „in Opern und andere theatralische Dinge“ verliebt habe, die der Jugend zu keinem Nutzen gereichten, weil bei der Musik und den Decorationskünsten das Publikum wenig auf den Sinn der Sache achte. Auch gegen die Unnatur und das Lächerliche einer schwülstigen, gesuchten und mit Metaphern überladenen Ausdrucksweise opponirte Weise mit voller Erkenntniß. In einer seiner Vorreden führt er einige Beispiele an, welche den von ihm bekämpften Schwulst der Rede treffend charakterisiren. Weise war dabei ein viel zu feiner Kopf, als daß er in dem Bestreben nach Naturwahrheit hätte ins Platte und Gemeine fallen sollen. Dieser Vorwurf, der ihm in unsern Litteraturgeschichten gemacht wird, ist entschieden ungerecht. In den ernsten Stücken ist sein Prosa-Dialog allerdings oft von prosaischer Nüchternheit, läßt aber doch immer den Mann von Verstand und von gesundem Sinne erkennen. Dasselbe gilt von seinen Possen und komischen Scenen. Von dem Wesen des Dramatischen hatte er eine für seine Zeit schon sehr auffallende richtige Erkenntniß, so einfach seine Räsonnements darüber auch klingen. Er meint einmal, es sei gleichsam als ein Gesetz angenommen, daß ein jedes Schauspiel in fünf gewissen Handlungen bestehen soll. Denn weil bei dem

Drama zu beobachten ist, „daß Anfangs die Sache gar leicht vorgetragen, hernach sehr unter einander verwirret, endlich unverhofft ausgewickelt und entschieden wird, so muß freilich eine Abtheilung nach der andern folgen ehe sich alles ausführen läßt.“ Nun wäre allerdings eine gegebene Historie selten so reich von Umständen, daß man nicht etwas dazu dichten und etliche Personen einführen müßte, die in Wirklichkeit nicht dabei gewesen sind. Dabei aber käme es drauf an, die Sache so glaubhaft zu machen, daß die auf Wahrheit beruhende Geschichte dadurch nicht geschädigt wird.

Wie werthvoll erscheint Weise in allen solchen Betrachtungen mit seiner simpeln Natürlichkeit, wenn wir sie mit den spätern so prätentiös hervortretenden Verkehrtheiten vergleichen, welche die Aristotelischen Regeln in den Köpfen verschiedener Litteratoren verursachten.

Die scenische Einrichtung des Weise'schen Schultheaters ergibt sich aus allen seinen Stücken. Sie war dieselbe, die ich schon vorher beschrieben habe, namentlich was die Theilung der Bühne in einen äußern und innern Schauplatz betrifft. Wiederholt ist in den Stücken, und zwar inmitten der Acte, vorgeschrieben: die mittelste Scene öffnet sich und zeigt u. s. w.; oder: aus der innersten Scene kommen die und die Personen. Ganze Scenen wurden auf diesem innern Schauplatz abgespielt, der dann zugezogen wurde, worauf auf der vordern Bühne die Handlung fortgesetzt wurde.

Weise's energisches Festhalten an der Natürlichkeit des dramatischen Dialogs hatte allerdings auf die Poesie der Klaj-Hallmann'schen Richtung einen unverkennbaren Einfluß geübt und eine wohlthätige Reaction bewirkt. Aber für das Schauspiel des lebendigen Theaters war sein Einfluß kein hinreichend befruchtender. Seine Stücke wurden in den Schulen, nicht nur in Zittau, sondern auch in andern, vor-

zugsweise sächsischen Städten, viel aufgeführt; aber das eigentliche Theater des Volkes profitirte wenig davon. Wenn auch die eine oder die andere der bessern Komödiantentruppen einzelne seiner Stücke, wie Masaniello, den Körbelmacher u. a., zur Aufführung brachten, und wenn auch andere Stücke von schlechten Wandertruppen durch rohe Zusätze und Veränderungen verstümmelt gegeben wurden (wie z. B. „die triumphirende Keuschheit"), so bleibt es doch immer erstaunlich, daß die Schauspiele Weise's nicht überall den Stamm des Repertoires bildeten. Wir sehn im Gegentheil nicht nur die niedrigen Possen des Hanswursts fortdauern, sondern auch jene elenden Stücke immer mehr in Blüte kommen, die bereits als Haupt- und Staatsactionen sich angezeigt hatten, aber deren eigentliche Zeit jetzt erst anbrechen sollte. Schon jetzt wird die Richtung durch die Titel der Stücke gekennzeichnet, wie z. B. „der rechtmäßig bestrafte Hunnerich oder die unschuldige Rosamunde;" ferner: „die triumphirende Gottesfurcht oder der mit dem Siegeszeichen des Kreuzes überwindende christliche Kaiser Constantinus Magnus" — und wie sonst die langathmigen Titel dieser Stücke lauteten. Zwischen dieser Sorte von Schauspielen sehen wir nur hie und da einzelne Tragödien der französischen Classiker erscheinen, wie Corneille's Rodogune und den Cid, auch Pradons „Regulus" u. a. m.; aber auch diese wurden der herrschenden Geschmacksrichtung gemäß zugerichtet.

An den fürstlichen Höfen war die Herrschaft der Singeballets und der Prunkoper noch immer im Wachsen, und wo man daneben das Schauspiel duldete, da wurden jetzt dafür meist französische Schauspielertruppen engagirt, deren mehrere in Deutschland herumzogen. Auch italienische Unternehmer erhielten Anstellungen an den deutschen Höfen, wie z. B. in Dresden gegen Ende des Jahrhunderts Angelo Constantini aus Verona.

Bei der Versunkenheit des Bandenwesens kann es nicht Wunder nehmen, daß die Geistlichkeit wiederholt gegen das Schauspiel und Komödiantenthum eiferte, wie es namentlich in Brandenburg, Mecklenburg und auch in Sachsen geschah. Aber der Unfug, der von den Komödiantenbanden verübt wurde, scheint auch selbst auf die Schüleraufführungen ungünstigen Einfluß gehabt zu haben. In Berlin hatte schon 1661 der Kurfürst selbst eine Untersuchung anbefohlen, weil bei der Schüleraufführung eines geistlichen Stückes Unziemlichkeiten vorgekommen waren und namentlich das heilige Abendmahl durch unwürdiges Verhalten der mitwirkenden Schüler entheiligt worden sei. Auch im Jahre 1692 erregte eine aus der Lausitz nach Berlin gekommene Gesellschaft großes Mißfallen des Hofes durch die Vorstellung eines Schauspiels vom „verlorenen Sohn", wobei Hanswurst die Hauptrolle spielte. Und für die Vorstellungen dieser Truppe hatten sogar einige „ehrbare Bürger" die Erlaubniß erhalten, einen besondern Schauplatz auf ihre Kosten zu erbauen.

Während in Berlin in beiden Gymnasien die Schüleraufführungen noch fortdauernd gepflegt wurden, waren doch auch hier wieder mehrere Komödiantenbanden erschienen, unter denen jetzt namentlich die eines gewissen Sebastian Di Scio oft erwähnt wird. Di Scio gehörte aber zu jenen italienischen Charlatanen, bei denen das Komödienspielen nicht der alleinige Beruf war, denn seine Concession gestattete ihm nicht allein Komödien und Ballete, sondern auch den Verkauf von „Balsam und andern chemischen Medicamenten und Arzneien"! Auch Velthen war 1690 in Berlin gewesen und zwar gleichzeitig mit der Bande des Di Scio. Velthen aber kam nur einmal noch wieder, während der italienische Charlatan bis 1704 fast in jedem Jahre in Berlin war.

Velthens Truppe bestand auch nach seinem Tode noch

viele Jahre unter der Prinzipalschaft der Wittwe fort und bereiste alle Gegenden Deutschlands. Katharina Velthen besaß das Privilegium der sächsischen Hofkomödianten noch bis zum Jahre 1711. In Dresden spielten seit 1694 die „hochdeutschen“ Komödianten und andere Truppen in dem alten Gewandhaus am Neumarkt. In den untern Hallen dieses Gebäudes waren die Fleischbänke, und in dem darüber befindlichen Stockwerk, das an Jahrmärkten auch besonders von Tuchmachern zum Verkauf ihrer Waaren besetzt war, hatten zu andern Zeiten die Wandertruppen ihr Theater eingerichtet. Auch ein anfänglich bei Velthen engagirt gewesener Schauspieler Elensohn hatte eine eigene Gesellschaft gebildet, und beide Truppen waren auch nach Wien gekommen, Katharina Velthen 1697. Wien aber, wo die bestehenden schlechten Schaubuden noch vorwiegend von Marionetten-Spielern und ausländischen (meist italienischen) Gauklern besetzt wurden, war damals noch der undankbarste Boden für die bessern Bestrebungen. Außer der Velthen'schen und Elensohn'schen Truppe durchzogen noch zahlreiche andere Banden, unter den Namen: hochdeutsche, nordische, Brandenburgische, Würtembergische ꝛc. Komödianten, die deutschen Lande.

Seit länger als einem Jahrhundert hatte das Schauspielwesen den Reiz kunstloser Naivetät verloren und war auf den Wegen des Kunstvagabondenthums immer weiter in Verfall und Mißcredit gerathen. In der Schweiz und in einigen Theilen Süddeutschlands hielt wohl noch das Bürgerthum an den alten Gewohnheiten fest. Aber während im Süden alle selbständige dichterische Production aufgehört hatte, waren die neuen, verschiedenen Elemente, welche das deutsche Theater beunruhigten, auch dort, wo das Schauspiel noch ein vom ehrbaren Bürgerthum geleitetes Volksvergnügen war, nicht ohne Wirkung geblieben, wie die wenigen schlechten

Stücke, die in der Schweiz und im südlichen Deutschland jetzt noch ans Licht kamen, bezeugen. Der Schwerpunkt des deutschen Schauspiels war überhaupt schon seit lange vom Süden immer mehr nach dem Norden vorgerückt. Aber es sollte noch lange dauern, bis von dort aus eine neue Bewegung ausging, um endlich die Epoche der wirklichen „dramatischen Kunst" einzuleiten.

Zehntes Capitel.

Das Ende der Wanderjahre.

Trotz der großen Ausbreitung, welche das Schauspielwesen in allen deutschen Landen, im Norden wie im Süden, gefunden hatte, waren unter allen Städten gerade Berlin und Wien am theilnahmlosesten geblieben. Nichts war bisher von diesen zwei Hauptstädten ausgegangen, was für die Fortentwickelung des Theaters wenigstens einen Impuls hätte geben können; weder in der dramatischen Dichtung, noch in der Ausbildung der theatralischen Darstellung. Erst im 18. Jahrhundert treten die beiden Städte etwas mehr in den Vordergrund, wenn auch nicht durch eigene schöpferische Thätigkeit, so doch durch eine lebhaftere Betheiligung an dem Schauspielwesen. Die Dinge, welche jetzt von dort zu berichten sind, haben freilich noch keine künstlerische Bedeutung, sondern können einzig das Interesse der Curiosität beanspruchen, und bilden nur neue Momente in der Reihe von Verkehrtheiten, die das deutsche Schauspiel in dieser langen Periode kläglicher Hilflosigkeit kennzeichnen.

In Wien hauptsächlich sollte jene Gattung von Stücken, die unter der Bezeichnung der Haupt- und Staatsactionen so berüchtigt geworden sind, erst die letzte Ausbildung erhalten, welche ihnen den bedenklichen Ruf verschafft hat. Schon lange vorher waren einzelne Schauspiele ans Licht gekommen, die nichts weiter waren, als in dramatischen Dialog gebrachte Geschichtsabschnitte, wobei es nicht an großen kriegerischen Actionen, Schlachten, Erstürmungen u. s. w. fehlen durfte. Stücke wie der „Bautzensturm" und der „Clausensturm" des Barbier Vogel, der sich selbst einen „deutschen Poeten" nannte, umhüllten sich noch mit einigen Fetzen von Scheinpoesie. Aber die Vorführung solcher Handlungen sollte immer realistischer, die Sprache, in der sie sich einführten, immer poesieloser und trockener werden. Es läßt sich nicht verkennen, daß das von den Engländern bei uns eingeführte, durch schnell fortschreitende und anschauliche Handlung bestechende Drama viel zur Förderung jener Gattung beigetragen hat. Die völlige geschmacklose Vermischung der ernsten Handlung mit den Plattheiten des Pickelhäring war auch nur eine schlechte Nachahmung des englischen Geschmacks, und wir wissen bereits, daß viele englische Stücke selbst durch wiederholte Bearbeitungen der ungebildetsten Scribenten und Komödianten in eine immer tiefere Sphäre hinabsanken. Zum Theil ist solche Verwandelung schon in jener bereits erwähnten Verunstaltung von Shakespeare's „Romeo und Julie" geschehn. Bestimmter noch tritt der Charakter der sich bildenden Gattung in einer alten Bearbeitung des Hamlet unter dem Titel „Der bestrafte Brudermord" hervor. Obgleich hierin das Shakespeare'sche Original noch deutlich zu erkennen ist, so hat doch durch die Art und Weise, wie der ganze politische Theil des Dramas behandelt und mit den Späßen des Hanswurst (der hier noch ziemlich bescheiden als Hofnarr Phantasmo erscheint) gewürzt

ist, die Tragödie bereits auf die Bezeichnung einer Haupt- und Staatsaction gerechten Anspruch. Das Stück wird eröffnet durch ein Vorspiel, in welchem die Nacht („in einer gestirnten Maschine") erscheint und mit den Furien Tisiphone, Megära und Alecto sich unterredet. Der Ton dieses Prologs erinnert an die bombastische Furiensprache in den Kongehl'schen Stücken, sie ist wechselnd in Alexandrinern und in Prosa, während in dem ganzen Schauspiel die platteste Prosa vorherrschend ist. Der Narr treibt seine Possen mit der wahnsinnigen Ophelia, indem er sich vor ihr fürchtet, weil sie ihn für ihren „Liebsten" hält. Hervorzuheben ist übrigens, daß der damalige Bearbeiter (die Handschrift ist aus dem Jahre 1710) es noch nicht für nöthig hielt, Hamlet am Leben zu lassen, wie es die spätern Shakespeare-Bearbeiter im 18. Jahrhundert thaten. Es ist hier sogar noch eine Leiche mehr, nämlich der — Hanswurst. Und in diesem war allerdings immer noch mehr Blut, als in den hölzernen Marionetten der ernsten Handlung. Daß man mit solchen Operationen auch dem größten aller dramatischen Dichter ans Leben ging, davon freilich hatten die damaligen Bearbeiter noch keine Ahnung.

Schon von Velthens Wirksamkeit wissen wir, daß dieser ursprünglich nur die Bezeichnung Hauptaction für die größern Stücke gewählt hatte, weil er gewöhnlich nach dem Hauptstücke des Abends noch eine lustige „Nachkomödie" folgen ließ. Die gedruckten Ankündigungen der Vorstellungen unterließen zwar das Personal des Stückes anzugeben, dafür aber war es Sitte, bei der Ankündigung der Hauptaction auch den Inhalt kurz zu erzählen (anstatt der früher üblichen vom „Actor" vorgetragenen „Argumente"), wobei auch vor Allem die in dem Stücke vorkommenden Decorationen oder „Auszierungen" der Reihe nach bezeichnet wurden. Von der Truppe der Wittwe Velthen, als sie um 1702 im Hamburg

war, haben wir eine derartige Ankündigung, die hier einen Platz finden mag. Sie lautet:

„Die Veltheimische Bande als königlich polnische und churfürstlich sächsische Hof-Comödianten, wollen heute Sonnabend den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares biblisches Stück vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheit fast nicht zu verbessern und niemand mißfallen kann. Den summarischen Inhalt zu melden wird unterlassen, indem die Materie niemanden unbekannt sein wird. Nur die principalsten Begebenheiten und sehenswürdigen Auszierungen sind, wie folget, angedeutet. Die Action wird genannt: Eliä Himmelfahrt oder Die Steinigung des Naboths. Nach Endigung dieser vortrefflichen Haupt-Action soll eine sehr angenehme Nach-Komödie den Beschluß machen, genannt: Der vom Pickelhäring ermordete Schulmeister oder die artig betrogenen Speckdiebe. Der Schauplatz auf dem holländischen Oxhoft auf dem großen Neumarkte."

Wir ersehn hieraus, daß der Pickelhäring noch nicht in das ernste Stück versetzt war, sondern seinen aparten Spielraum in der ihm allein angehörenden Nachkomödie hatte. Uebrigens wurden auch damals biblische Stoffe nur sehr selten gewählt, und mit der letzten Ausbildung der Haupt- und Staatsactionen hörten sie ganz auf. Für diese mußten große politische und historische Stoffe herhalten, um den Schauspielen ein gewisses Ansehn von Weisheit zu geben. Selbst ganz naheliegende Ereignisse aus der Zeitgeschichte wurden mit Vorliebe gewählt. Man hatte damit, bei der vorherrschenden Neigung zur trockensten Prosa, noch den Vortheil, den poetischen Nimbus zu vermeiden, welcher historischen Ereignissen erst durch den Nebelschleier fernliegender Zeiten verliehen wird.

Eines der wichtigsten und charakteristischen Stücke dieser Art ist die richtige Haupt- und Staatsaction, welche die letzten kriegerischen Unternehmungen und den Tod des überaus populären Schwedenkönigs Karls XII. darstellt. Schon

1702 — also zwei Jahre nach der Schlacht bei Narva — spielten in Rostock die Mecklenburg-Schwerinschen Hofkomödianten ein Stück: „Das von Ihro Kgl. Maj. zu Schweden durch hochdero glorieuse Waffen glücklich entsetzte Narva, nebst dem herrlichen fast unerhörten Sieg wider den Zaaren in Moskau.“ Von einer spätern, erst nach dem Tode des Schwedenkönigs geschriebenen Haupt- und Staatsaction, die hier näher betrachtet werden soll, stammt die Handschrift aus Anhalt-Zerbst und wird etwa in den Zeitraum von 1720—24 zu setzen sein. Um von der unglaublichen Trockenheit der Sprache in diesen Actionen eine Vorstellung zu geben, möge hier der Anfang des Monologs, mit welchem Karl XII. das Stück eröffnet im Wortlaut folgen:

„Mächtigster Beherrscher dieser unumschränkten Erde: Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügel deines Gutachtens geführet wird, welches die Anschläge derer Sterblichen temperiret! Wer bin ich? Herr: dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines rasenden Schicksahls glücklich bis hieher gebracht hast. Erlaube mir doch, unpartheyisches Europa, daß ich in dieser stillen Einsamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerffen möge. Carl der XIte, ein Sohn Carl-Gustavs (welchen der Schwedische Thron von der Welt-bekannten Königin Christina cediret worden), war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora König Friedrichs des dritten von Dänemark Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Prinzeßin von Braunschweig Lüneburg erzeuget, von welcher ich Anno 1682 den 19. Juny des Morgens zwischen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des Schwedischen Reichs gebohren worden. Meine Education war sehr sorgfältig. . .“

Und in diesem Zeitungsstil fährt der Held in seiner Selbstbiographie noch einige Seiten lang fort! Danach folgt eine lange Unterredung des Königs mit dem Herzog von Holstein-Gottorp und mit dem Prinzen Friedrich von Hessen-Cassel. Es handelt sich um die Eroberung von Friedrichshall. Sein General-Adjutant kommt, um dem König zu melden, daß die Wege bei jetziger Jahreszeit sehr schlecht

sind, und daß sie einen beschwerlichen Marsch haben würden. Der König läßt sich dadurch nicht aufhalten und nach einigen weitern politischen Erwägungen wird der Marsch nach Norwegen beschlossen. Dann folgen ein paar im Buche nur angedeutete Scenen des Arlequin. Im zweiten Acte hat der König einen beunruhigenden Traum, der dadurch vorgestellt wird, daß, während er schläft, das „Verhängniß" ihm eine Arie voll Warnungen singt. Nachdem Karl erwacht und sich einige Beispiele aus der Geschichte von dem plötzlichen Ende großer Männer in Erinnerung gebracht hat, ermannt er sich wieder und schließt heroisch mit einigen Versen:

Ich bin der XII. Carl und werd es auch verbleiben,
Es soll die Welt von mir noch lauter Wunder schreiben — ꝛc.

Im folgenden Acte hat der König eine Unterredung mit „Bellona", die ihm zwar ihre Sympathie zu erkennen gibt, aber in ihren Antworten über sein Geschick zweideutig ist. Und mit diesen dürftigen Scenen, dazwischen politischen Unterredungen und einigen Andeutungen von Schlachten, Märschen u. s. w. wird diese Staatsaction bis zu Ende geführt; mit verhältnißmäßig wenig Personen aber noch weniger Inhalt. Es läßt sich wohl begreifen, daß bei diesem Stücke die dazwischen eingeschobenen Harlekinscenen (auf die ich noch zu sprechen komme) das einzige Unterhaltende für das Publikum waren. Den Schluß bildet ein Tableau, den todten König auf dem „Parade-Bett" zeigend, umgeben von Bellona, Mars, Fama u. s. w., Alle in tiefster Trauer. Fama singt eine „Arie", Bellona und Mercur sprechen die Epiloge.

Die ernsten Scenen in diesen Stücken waren fast durchgängig im Dialog ausgeführt, bei den Zwischenscenen des Hanswurst geschah dies nur ausnahmsweise, und dann waren es nur einzelne kurze Dialogstellen. Für gewöhnlich war

bei diesen Scenen im Buch nur in allgemeinen Umrissen die Vorschrift für die Action gegeben. In welcher Weise das geschah, mögen hier ein paar Proben aus obigem Karl XII. klar machen. Der Hanswurst hat in diesem Stücke den Namen Arlequin behalten. Der erste Act des Stückes schließt mit folgender Anweisung:

Scena 4. Arlequin will die Plapperliese heirathen. Lieutnant will nicht, es würde sich schön schicken; sie reißen ihn beide herum; endlich befiehlt der Lieutnant, er solle sich Marsch fertig machen; alle ab.

Im dritten Acte folgen auf die drei ersten Scenen politischen Inhalts wieder die folgenden Anweisungen für die Hanswurstspiele:

„Scena 4. Mittel auf; Markedänerin; es wird von Soldaten gegessen und getrunken dazu.

„Scene 5. Arlequin als Dragoner gekleidet, prudalisiret, will nichts bezahlen, es stünde mit in seiner Capitulation, Markedänerin will bezahlt sein, giebt ihm eine Ohrfeige. Arlequin zieht den Degen, Markedänerin schreit. Arlequin erschrickt, läßt ihn fallen, sie nimmt den Degen und will Arlequin erstechen, solcher schreit, sie erschrickt und läßt den Degen ebenfalls fallen; endlich schmeißt Arlequin Töpfe und Alles in Stücken. Ab.

Und derartige Scenen finden sich in allen Acten des Stückes in ähnlicher Weise angedeutet. Die im letzten Acte erinnert wieder an den Gebrauch der Mittelbühne. Die Vorschrift sagt hier:

„Scena 9. Arlequin am Spieß, Plapperliese hängt, Arlequin nimmt von Bier und Brandtewein haußen Abschied. Mittel-Gardine zu."

Die Haupt- und Staatsactionen wurden niemals in Druck gegeben, und zwar aus verschiedenen Ursachen. Da die Ausführung der Hanswurstscenen immer dem Extemporiren der dazu besonders geschickten Darsteller überlassen blieb, so hatten die bloßen Andeutungen davon in den Büchern keinen Werth. Außerdem aber waren die Verfasser meist die Theater-

Principale selbst oder einzelne Schauspieler bei der Truppe. So sollen von einem vielgenannten Schauspieler Ludovici, der um 1710 eine Würtembergische Bande führte, zahlreiche Staatsactionen geschrieben worden sein, die in den zwanziger Jahren viel gegeben wurden. Es soll sich darunter auch ein König Ottokar, ein Essex und auch ein Cromwell befunden haben.* Möglicher Weise rührt auch der besprochene Karl XII. von ihm her. Die Verfasser und Besitzer dieser Stücke hatten aber ein Interesse daran, dieselben sorgfältig aufzubewahren, damit sie nicht auch von andern Banden gespielt werden könnten.

In Wien, wo die Staatsactionen eine besondere Beliebtheit erlangten, lagen die Theaterverhältnisse noch völlig im Argen, so daß noch kaum vereinzelte Symptome wahrzunehmen sind, die wenigstens als Bestrebungen für etwas Besseres aufzufassen wären. Der Hof hielt noch kein Theater, das auch dem Publikum zugänglich gewesen wäre. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein fanden die Hofvorstellungen, in denen dem üblichen Mischmasch von Oper, Ballet und Maschinenkünsten gehuldigt wurde, abwechselnd in Laxenburg, auf dem Lustschlosse Favorita, und in der Burg statt; aber nur für ein geladenes, hoffähiges Publikum. Die reisenden Truppen aber, welche nach Wien kamen, benützten die vor-

* Die Nachricht stammt von Fr. Nicolai her, welcher berichtet, daß Lessing mehrere aus dem Nachlasse der Caroline Neuber herrührende Stücke Ludovici's besessen habe, und sagt: „Es waren darin nach damaliger Art zum Extemporiren nur die Folge und der Inhalt der Auftritte angezeigt, und nur wenige Hauptscenen waren ganz geschrieben.“ Daß aber manche dieser Stücke auch im Dialog zum größten Theil ausgeführt waren, beweist die erwähnte Staatsaction von Karl XII. Dieselbe ist erst in neuerer Zeit im Druck herausgegeben, von H. Lindner (Dessau 1845). Von den „Wiener-Haupt- und Staatsactionen“ theilte K. Weiß (Wien 1854) zahlreiche Auszüge, sowie ein ganzes Stück mit.

handenen Schaubuden, die in einigen Ballhäusern errichtet waren, oder schlugen noch auf dem Markt ihre eigene Bude auf, um darin Hanswurstiaden, Polichinell-Theater und allerlei Gaukeleien vorzuführen, die noch weit ab vom Wesen der dramatischen Kunst lagen. Unter den bestehenden Localen war das Boyersche Ballhaus in der Himmelpfortgasse schon seit etwa 1650 zum Theater eingerichtet, und als solches am häufigsten und am längsten benutzt worden. Neben den verschiedenen deutschen Wandertruppen, welche in Wien vorübergehend erschienen, nahmen die Italiener eine entschieden bevorzugte Stellung ein. Seit 1699 war der Impresario Calderoni mit seinen „wälschen Komödianten“ wiederholt auf längere Zeit in Wien erschienen, um italienische Singspiele zu geben. Auch Sebastian Di Scio, dem wir schon in Berlin begegnet sind, kam 1705 mit seinen Komödianten, die aber meist Seiltänzer und Springer waren, nach Wien. Besondere Bevorzugung aber genoß ein gewisser Ristori mit seinen wälschen Komödianten; für ihn wurde 1708 vom Stadtrath ein neues Theater beim Kärnthnerthor errichtet, welches erst vier Jahre später auch von deutschen Komödianten benutzt werden durfte. Ristori's Stärke war besonders die Commedia dell' arte, und er fand damit später auch am Dresdener Hof sehr freundliche Aufnahme.

Und unter solchen Theaterverhältnissen sollten damals die Haupt- und Staatsactionen dazu berufen sein, dem deutschen Schauspiel bessere Aufnahme und Geltung zu verschaffen. Aber dieser mehr als fragliche Triumph des „deutschen Geschmackes“ wurde wesentlich dadurch erreicht, daß in diesen Stücken dem deutschen Hanswurst sein Platz gesichert wurde, und so war es auch der erste berühmte deutsche Hanswurstspieler, Stranitzky, welcher die Bühne mit zahlreichen derartigen Komödien bereicherte. In fast allen Wiener Haupt- und Staatsactionen, die uns nach den

alten Handschriften bekannt geworden sind, ist Hanswurst schon im Titel nachdrücklich hervorgehoben, gewöhnlich auch mit Bezeichnung aller verschiedenen Verkleidungen, in denen er erscheint. Hier einige Beispiele solcher Titel:

„Die Verfolgung aus Liebe, oder die grausame Königin der Tegeanten Atalanta mit HW. (Hanswurst) dem lächerlichen Liebes-Ambassadeur, betrogenen Curiositätenseher, einfältigen Meuchelmörder, interessirten Kammerdiener, übel belohnten Achselträger, unschuldigen Arrestanten, interessirten Aufseher, wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bei Hoff auf der Stiegen essende Galantuomo."

Als „Auszierungen" dieses dreiactigen Stückes sind angegeben: „Ein königlicher Saal nebst dem Thron. Item ein rundes Vorgemach, allwo man sich in verschiedene Zimmer verfügen kann. Item ein schöner Wald, in dessen Mitte der Jupiter zu sehen" u. s. w.

Ein anderes Stück heißt:

„Die gestürzte Tyrannei in der Person des Messinischen Wütherichs Pelifonte, oder Triumph der Liebe und Rache, mit Hanswurst, dem getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber" ꝛc.

Unter den „Auszierungen" ist hier u. A. angeführt: „Meer, ein Tempel, worin ein Thurm zu sehen, welcher hernach sich zertheilet" ꝛc. — Gegen den Schluß dieser Staatsaction hat der Liebhaber des Stückes, Cleonte, den Tyrannen mit dem Schwerte zu durchbohren, wobei es in dem Manuscripte heißt: „Hanswurst kann hier seine Fopperei nach Belieben machen."

In einem dieser Stücke, betitelt: „Der großmüthige Ueberwinder seiner selbst, mit Hanswurst, dem übel belohnten Liebhaber vieler Weibsbilder" u. s. w. hat Hanswurst bei einem festlichen Mahle sich zu betrinken, und seine Späße bestehen nun in der ekelhaftesten Veranschaulichung der Folgen seiner Trunkenheit, wie sie sich hier gar nicht mittheilen lassen.

Und mit diesen Productionen sollte damals in Wien die deutsche Schauspielkunst gegen die Herrschaft der Fremden zum Ansehn gebracht werden! Stranitzky, der für sein eigenes Genie als Hanswurst viele dieser Stücke verfaßte, war in der That der erste deutsche Theaterdirector in Wien, der für das am Kärnthnerthor seit 1708 bestehende Stadttheater im Jahre 1712 ein ordentliches Privilegium erhielt, das ihm auch bis zu seinem Tode, 1728, verblieben ist. Nicht alle Staatsactionen mit Hanswurst waren gleich elend und nichtswürdig; hie und da zeigen sich auch Spuren ernsteren Strebens und besserer Inventionen. Aber obgleich auch Stranitzky selbst zuweilen in eine anständigere Richtung einzulenken suchte, so war doch Hanswurst nun einmal in eine Richtung gerathen, in welcher eine Umkehr schwer war; gesteigerte Wirkungen suchte man auf diesem Gebiete nur noch durch gesteigerte Pöbelhaftigkeit zu erreichen, welche alles daneben aufkeimende Bessere verschlang.

Bei der großen Erbärmlichkeit der Wiener Theaterverhältnisse hatten die erst später sich hervorwagenden Reformversuche eine schwere Arbeit. Meine Schilderungen des Theaters reichen im gegenwärtigen Buche nicht bis in jene bessere Zeit und ich habe nur noch einmal in Kürze auf das Wiener Theater zurückzukommen. Wien hatte Vieles gut zu machen, und es hat es gethan. Die große Schuld des 18. Jahrhunderts wurde in unserm Jahrhundert gesühnt, spät gesühnt aber reichlich, durch die dauernde Schöpfung des besten deutschen Schauspiels.

Wenn die Staatsactionen, namentlich die Hanswurstiaden darin, auch in Wien ihre Hauptpflegestätte fanden, so wurden doch ähnliche Stücke auch von den meisten deutschen Wandertruppen gegeben. Unter diesen gehörte jetzt die Haackesche Gesellschaft zu den hervorragenderen. Haacke war früher Barbiergehülfe in Dresden und hatte dann als

Schauspieler das Fach der Harlekins gespielt. Mit diesem hatte sich die Wittwe Elensohns verheirathet, als sie mit ihrer Truppe nach Mecklenburg gekommen war. Haacke erhielt in Schwerin das Privilegium als Herzogl. Mecklenburgischer Hofkomödiant, aber schon 1714 bewarb er sich um das kurfürstl. sächsische Privilegium, das er auch erhielt. Das Privilegium gestattete ihm, in den sächs. „Chur- und Erblanden bei unverbotener Zeit" zu spielen, wobei die Zeit der Leipziger Messen noch ausdrücklich bezeichnet ist. Nach Dresden kam die Truppe erst spät. Nach Haacke's Tod ging 1723 das Privilegium für Sachsen auf seine Wittwe über. Diese heirathete bald danach den Schauspieler Hofmann und führte nun unter dessen Namen die Direction fort. Auf niedrigerer Stufe scheint die Spiegelbergische Gesellschaft gestanden zu haben, obwohl der Prinzipal selbst sie als „die weltberühmte hochdeutsche Comödianten-Bande" bezeichnete. In seinen marktschreierischen Ankündigungen brachte er auch Verse an; so schloß er in Hamburg, wo er 1724 spielte — und zwar das ganze Jahr hindurch —, eine seiner Anzeigen:

Hier in der Fuhlenwiet, dem Bremer Schlüssel über,
Da giebt man 16, 8, 4 Schilling und nichts drüber.
Es wird präcis fünf Uhr bei uns gefangen an,
Das ist allzeit gewiß, und hiermit kund gethan.

Endlich kommt noch eine Förstersche Bande in Betracht, die schon 1717 in Kassel aufgetaucht war, 1725 in Hamburg spielte, und dort u. A. eine Hauptaction nach Zieglers „asiatischer Banise" gab, unter dem Titel: „Das blutige doch muthige Pegu, oder die an dem asiatischen Horizont hell aufsteigende Reichssonne, in der preiswürdigen Person der asiatischen Banise."

Von Stücken ähnlichen Schlages sind aus dieser Zeit noch zu nennen: Die Belagerung von Belgrad, von Ludovici, Tamerlan (von einem Mitglied der Försterschen Bande,

Namens Wetzel), der Seeräuber Hans Störzenbecher und seine Hinrichtung in Hamburg, u. a. m. In diesen Stücken war nicht immer dem Hanswurst eine Rolle zuertheilt; dagegen wurde fast immer eine „lustige Nachkomödie" dazu gegeben, und selbst Molière'sche Lustspiele wurden häufig als Nachkomödien gespielt. So folgte in Hamburg auf eine Hauptaction von der „Zerstörung Jerusalems" als Nachkomödie „der Kranke in der Einbildung". Außerdem wurden noch „die kostbaren Lächerlichkeiten" und andere Molière'sche Lustspiele gegeben. Hamburg, wo überdies das Schauspiel gegen die gefährliche Rivalität der Oper zu kämpfen hatte, stand doch schon in dieser Zeit auf einer Vorstufe zu seiner künftigen Bedeutung; und wenn es auch seinen Ruhm in dem bevorstehenden großen Wendepunkt in der Geschichte des deutschen Theaters mit Leipzig zu theilen hatte, so war doch hier auch die Oper keine so gefährliche Concurrenz wie in Hamburg.

In Dresden war 1719 wieder ein neues Opernhaus eröffnet worden, welches damals zu den größten Europa's gezählt wurde. Das deutsche Schauspiel lag dafür gänzlich darnieder, und nur italienischen und französischen Komödiantentruppen war es vergönnt, zuweilen im Hoftheater sich zu produciren. Die Franzosen spielten Racine, Corneille, Molière, und von den neuern Komödiendichtern Dancourt, Regnard u. A. Singspiele und Ballets wurden dabei ebenso von den Franzosen wie von den Italienern gegeben. Erst 1724 kam auch wieder eine deutsche Komödiantenbande — die Haacke'sche — nach Dresden und spielte dort u. A. eine Haupt- und Staatsaction von Karl XII., in welcher auch wieder Harlekin „als lustiger Kürassierreuter" und eine „geschwätzige Markentenderin" erschienen, was auf eine Uebereinstimmung mit der Zerbster Staatsaction schließen läßt.

Die dramatische Dichtung war seit längerer Zeit ganz

und gar den Theaterprinzipalen und Schauspielern verfallen. Im Gegensatz zu den sogenannten Buchdramen, welche nur für die Lectüre und nicht fürs Theater bestimmt waren, wurden jetzt die Stücke einzig für das Bedürfniß des Theaters verfaßt. Sie hatten als poetische Erzeugnisse nicht mehr Werth, als das Maschinenwerk, was für die Vorstellungen verwendet wurde. Die Dichter schwiegen gänzlich, oder sie verwendeten ihr bischen Talent für Operntexte, wobei sie den Vortheil hatten, durch Musik und Ballet unterstützt zu werden. Zu diesen Dichtern gehörten die Hamburger Chr. H. Postel, Barthold Feind und Chr. Fr. Hunold, welche für die Hamburger Oper überaus thätig waren und zahlreiche Operndichtungen oder „musikalische Schauspiele" verfaßten. Barthold Feind gab sich daneben auch noch die Mühe, über die Gesetze der dramatischen Dichtung nachzudenken und in seinen „Gedanken von der Opera" (1708) das Gebot der Zeiteinheit (wie Aristoteles dasselbe eigentlich verstanden habe) zu untersuchen. Er bemerkt dabei, daß von den deutschen Dichtern Gryphius, Hallmann u. A. jenes Gesetz sehr beobachtet hätten; für die Oper aber verlangte er eine größere Freiheit. In seinem „Masaniello furioso" habe er sich gestattet, eine Zeit von 6 bis 7 Tagen vorzustellen, und er wolle nicht zürnen, wenn ein Anderer zehn nimmt. Aber ganze weitläuftige Geschichten von 7 bis 8 Monaten oder gar von so viel Jahren in drei Stunden auf dem Schauplatz zu präsentiren, sei ungereimt und des Poeten großer Einfalt zuzumessen. Dann berechnet Feind mit etwas eigenthümlicher Logik: wenn man die Sonne auf dem Theater aufgehn läßt, so wird sie in einer Viertelstunde mitten am Horizont (?) stehn, woraus ein Tag von 30 Minuten muß geschlossen werden. Und auf diese Art könne man ein Sujet von 6 Tagen gestatten!

Nach diesen Theorieen und auch nach Feinds eigenen

Operndichtungen brauchen wir es nicht zu bedauern, daß die Regeln des Aristoteles ihn abhielten, auch für das Schauspiel zu dichten. Wenn er dabei selbst die Oper als etwas unnatürliches, als ein bloßes prächtiges Gaukelwerk erklärte und dennoch mit eigenen Schöpfungen an dem Modeschwindel sich betheiligte, so steht dies eben nur im Zusammenhang mit der Thatsache, daß für die Operndichter und höfischen Schmeichelpoeten das Volkstheater so gut wie gar nicht existirte. Noch bis etwa 1730, ehe Gottsched seinen erbitterten Kampf gegen das Opernunwesen begann, kommen in jedem Jahre auf Ein gedrucktes Schauspiel durchschnittlich drei bis vier Opern. Als in Hamburg der Paroxismus darin etwas nachließ, wurden besonders Braunschweig und Wolfenbüttel die Hauptfabriken, welche alljährlich ganze Massen auf den Markt brachten. Auch in Baireuth und in einigen sächsischen Städten, wie Leipzig, Naumburg und Weißenfels, wurde das Geschäft eifrig betrieben.

In Berlin sah es um die Theaterverhältnisse in dieser Zeit nicht viel besser aus, als in Wien. Hatte in der österreichischen Kaiserstadt der Hanswurst sich zum Gebieter in der dramatischen Kunst emporgeschwungen, so herrschte fast gleichzeitig in Berlin der „starke Mann“. Ehe ich aber auf diese sonderbare Erscheinung zu reden komme, will ich auf die Berliner Verhältnisse seit Anfang des 18. Jahrhunderts zurückgehn. Auch in Berlin hatte die Oper seit 1700 einen stärkern Aufschwung genommen. Es war für sie ein neues Theater in der Breiten Straße über dem Kgl. Marstall eingerichtet worden, in welchem meist italienische Singspiele und Ballets zur Aufführung kamen. In einem Saale des Rathhauses hatte sich ein Marionettenspieler ein Theater eingerichtet, welches 1701 dem mehrerwähnten Di Scio überlassen wurde.

In dieser Zeit machte die Geistlichkeit in Berlin neue Versuche, dem Unwesen schlechter Komödianten zu steuern, aus Gründen der Sittlichkeit und der Religiosität. Die geistliche Oberbehörde richtete an den König Friedrich I. eine Bittschrift, in der es heißt: daß seit mehreren Jahren verschiedene Komödianten-Gesellschaften auf dem Berlinischen Rathhause ihre Spiele gehalten, daß es aber dabei nie ohne Aergerniß — durch den Pickelhäring und durch anstößige Liebesgeschichten — abgegangen sei. Besonders aber habe man auch „in des vorgegebenen Doktor Fausts Tragödie die förmliche Beschwörung der Teufel und die lästerliche Abschwörung Gottes an den bösen Feind mit ansehn müssen", weshalb die geistliche Behörde auf gänzliche Abstellung dieses Unwesens antrug*. — In dem hierauf ertheilten ministeriellen Bescheid wird gesagt, „daß die angeführten Ungehörigkeiten schon untersagt worden seien; aber in einer so großen Stadt wie Berlin könnten nicht alle Schauspiele überhaupt abgeschafft werden. Doch solle darauf gehalten werden, daß Alles unterbleibe, was wider die Moral, Ehrbarkeit und insbesondere wider die Ehre Gottes laufe."

Auf was für ein Machwerk, die Faustsage behandelnd, in obiger Beschwerde die betreffende Stelle zu deuten ist, kann ich nicht sagen, denn es waren seit dem Erscheinen des Volksbuches schon mehrere Dramatisirungen der Sage auf die Bühne gekommen, abgesehn von dem auch bereits von den Engländern gespielten Marlowe'schen Faust. Vermuthlich aber ist hier jenes fünfactige Schauspiel gemeint, welches unter dem Titel „Doctor Faust der große Negromantist" um diese Zeit herausgekommen war. Außer Mefistopheles erscheinen darin die Teufel Auerhahn und Vitzliputzli, und als die komische Figur tritt darin bereits Kasper, als

* Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. 1781.

reisender Bedienter und als Nachtwächter auf. Daß das Stück Wienerischen Ursprungs ist, scheint mir aus manchen Anzeichen in der Sprache hervorzugehn. Außer der ganzen Idee des Faust, seiner Verschreibung an den Teufel, ist in der That nichts Anstößiges darin zu finden. Daß aber außer der Geistlichkeit auch Andere an eben jenen Dingen Anstoß nahmen, geht z. B. daraus hervor, daß unter dies Faustschauspiel, am Ende des Stückes, ein Theaterdirector die Bemerkung geschrieben hatte: „Alles was unterstrichen ist, bewegt mich, daß ich Faust nie wieder aufführen werde.“

In einer sehr zelotischen Schrift eines Geistlichen, die zu Cöln am Rhein erschien, wird gegen die „Operisten und Komödianten“ überhaupt gedonnert und das Theater als „die an die Kirche Gottes gebaute Satans-Kapelle“ bezeichnet, in welcher man aus des Ovidii ars amandi liebliche Venuslieder singe, während die biblischen Historien sich in „schwärmerische Maskeraden und Schweinigeleien“ verwandelt haben.

Grund genug zu solchen Anklagen hatten die schlechten Komödiantenbanden nun allerdings gegeben. Da man aber am Hofe das Vergnügen des Theaters nicht ganz entbehren wollte, und da es immer bedenklich war, mit den deutschen Truppen sich einzulassen so konnte man um so mehr seiner Vorliebe für die französische Komödie nachgeben. George de Rocher, der als Prinzipal einer französischen Truppe 1706 in Berlin engagirt war, erhielt für seine Gesellschaft eine Reisekostenentschädigung von 2000 Reichsthalern und einen jährlichen Zuschuß von 6000 Thalern. Dafür hatte die übrigens ziemlich bedeutende Truppe zweimal wöchentlich vor dem Hof zu spielen; an den andern vorgeschriebenen Tagen für das Publikum. Für den Hof spielte die Gesellschaft in jenem seit 1700 über dem Königl. Reitstall eingerichteten Opern- und Komödiensaal; die Vorstellungen fürs

allgemeine Publikum fanden in dem dafür umgebauten Seitenflügel eines Hauses in der Poststraße statt, wofür Du Rocher dem Besitzer eine jährliche Miethe von 600 Thalern zahlte.

Nach fünf Jahren wurde die französische Truppe abgedankt. Von deutschen Komödianten ist wieder 1704 die Rede, doch werden sie nur als „die neulich angekommenen" Komödianten bezeichnet, welchen bei der ihnen ertheilten Genehmigung zu Vorstellungen aufgegeben war, die zur Aufführung kommenden Stücke immer Tags zuvor zur Anzeige zu bringen, damit nichts Skandalöses und Aergerliches auf der Bühne erschiene.

Die erste Erwähnung des starken Mannes J. Karl v. Eckenberg geschieht 1717, doch ist hiebei nur von seiner ungemeinen Stärke die Rede, noch nichts aber von Komödien. Fortan — bis zum Jahre 1731 — kamen nur allerlei kleine Truppen von Gauklern, Marktschreiern und Marionettenspielern nach Berlin. Von den verrufensten der Theaterprinzipale, welche in dieser Zeit allenthalben in Deutschland herumzogen, mögen hier nur Hilverding und Reibehand genannt sein. Zur Charakteristik solcher Bandenführer genüge die Thatsache, daß einige von ihnen abwechselnd mit Marionetten und mit lebendigen Menschen spielten. Auf welchem Gebiete die dramatische Kunst höher stand, wird schwer zu entscheiden sein! Als Eckenberg von seinen Reisen durch Deutschland und Belgien 1731 nach Berlin zurückkehrte, brachte er in seiner Truppe noch hauptsächlich Seiltänzer und dergleichen mit, und es scheint, daß erst aus diesen Künsten und den dabei aufgeführten Pantomimen sich auch die Aufführungen von Komödien entwickelt hatten. Genug, schon im Jahre 1732 wurde ihm mit dem Prädikat eines Hofkomödianten das Privilegium ertheilt, in Berlin und in den Provinzen mit seinen Leuten „künstliche

Spiele zu treiben und Comoedien anzustellen", unter der Voraussetzung, daß dabei nichts Skandaleuses, Garstiges, Unverschämtes u. s. w., noch „viel weniger etwas Gottloses und dem Christenthum nachtheiliges vorgebracht, sondern lauter innocente Sachen, so den Zuschauern zum honneten Amusement und Ermahnung zum Guten gereichen können, gespielt und vorgestellt werden mögen".

Bei seiner ersten Anwesenheit in Berlin hatte Eckenberg in einer auf dem Neuen Markt errichteten Bude seine Künste gezeigt. Jetzt hatte er zunächst in einem Lokale am Spittelkirchhof Vorstellungen gegeben; aber nach seiner Ernennung zum Hofkomödianten durfte er mit Stolz in das ordentliche Theater in der Breiten Straße einziehn, wo bisher nur italienische und französische Sänger und Schauspieler den Hof und das von diesem eingeladene Publikum vergnügt hatten. Eckenbergs Theater war jetzt in diesem Hause für das allgemeine Publikum zugänglich, wurde aber vom Hofe viel besucht. Namentlich verstand es der nicht nur „starke" sondern auch geschickte und verschlagene Mann, sich immer mehr in der Gunst des Königs Friedrich Wilhelms I. festzusetzen, erhielt die Erlaubniß, an zwei Tagen in der Woche Spiel-Assembleen für den hohen Adel zu arrangiren, und war beim Könige überhaupt maître des plaisirs. In den damals gespielten Komödien figurirten noch die beliebtesten der italienischen Maskencharaktere, namentlich Arlequino, Pantalon und vor Allem der Zahnarzt. Die Schauspieler, welche diese bestimmten Fächer innehatten, wurden auch meist nach diesen Fächern bezeichnet; so kommt einmal in einer Beschwerde gegen Eckenberg vor, daß er zwei seiner besten Acteurs, nämlich den Arlequin und den Zahnarzt, entlassen hatte. In den ernsten Actionen waren zwei Hauptfächer der Königsagent und der Tyrannenagent. In Eckenbergs Personal befanden sich aber auch Sänger und Tänzer

beiderlei Geschlechts und ein Tanzmeister. Welche Sittenroheit in diesen Kreisen herrschte, darüber werden wir ab und zu durch skandalöse Vorfälle zur Genüge belehrt. Herr von Eckenberg, der eine so bedeutende Stellung beim Könige hatte und eine so große Bevorzugung genoß, hatte sich einmal mit seiner Frau dermaßen betrunken, daß Beide am Eingange zum Theater einen ihrer Schauspieler thätlich angriffen und dermaßen mißhandelten, daß Blut floß. Der Lärm, den das verursachte, pflanzte sich bis in das Theater fort, wo die Komödianten zu spielen aufhörten und das Publikum das Theater verließ, während der „starke Mann" auf die Bühne sprang, seine Komödianten schimpfte und insultirte und einen solchen Aufruhr verursachte, daß die Wache geholt werden mußte, um den Director Herrn von Eckenberg nebst Gemahlin festzunehmen und nach dem Neuen Markt in Gewahrsam zu bringen. Der Graf v. Dönhoff, welcher als Augenzeuge dem Könige darüber am andern Tag Bericht erstattete*, meldet dabei, Eckenberg, der heute die Komödianten auszahlen müsse und sich zu einem Schmerzensgeld für den Gemißhandelten bereit erklärt habe, sei aus dem Arrest wieder entlassen, — „die Frau aber, welche noch diesen Morgen ganz besoffen gewesen, sitzt noch auf dem Neuenmarkt".

Trotz solcher skandalösen Vorfälle wußte sich Eckenberg doch immer wieder in die Gunst des sonst auf Sittlichkeit so strenge haltenden Königs zu setzen. Sobald im Frühling der Theaterbesuch in Berlin schwach wurde, machte der starke Mann mit seiner Bande Gastreisen nach andern Städten, wie nach Frankfurt a. O. und Halle. Von den

* Die Dokumente über diese und andere Affairen sind von L. Schneider in einer Monographie über den „starken Mann" (1848) mitgetheilt worden.

städtischen Behörden wurde er nirgends gern gesehn, aber mit seinem Königlichen Privilegium in der Hand setzte er es durch zu spielen wo er wollte. In Halle, wo dies trotz vorherigen Protestes der Stadt ebenfalls geschah, reichte die Universität eine sehr energisch gehaltene Vorstellung an den König ein. Sie berief sich darin auf das i. J. 1728 erlassene Königl. Rescript, worin den Seiltänzern und Pickelhäringen, selbst wenn sie eine Concession für die Provinzen vorzeigen könnten, gerade Halle als Universitätsstadt verschlossen bleiben sollte, „der studirenden Jugend halber". Jetzt hatte, trotz vorherigen Protestes der Stadt, Eckenberg in Halle seine Vorstellungen begonnen — wieder in einem „Ballhause". Obwohl der gesammte Senat der Universität in einer an den König gerichteten nochmaligen Eingabe darlegte, wie durch solche „Seiltänzereien, Komödien und ärgerliche Spiele" die studirende Jugend zu allerhand Ueppigkeiten, zum Müßiggang, Versäumniß ihrer Studien und unstatthaften Geldausgaben verleitet werde, weshalb der König aufs bestimmteste ersucht wurde, dem Eckenberg die Fortsetzung seiner Spiele zu untersagen, so wollte sich dennoch der König nicht dazu entschließen und ließ den Eckenberg in Halle weiter spielen, so lange es ihm beliebte. Auch andere nichtpreußische Städte wurden danach von ihm besucht, wie Dresden und Hamburg. In der Folge kam der starke Mann immer wieder nach Berlin zurück, aber im Jahre 1739 hatte auch Er sich dem allgemeinen Verbot von Komödien während der Fastenzeit zu fügen.

Bei seinen fortgesetzten Unternehmungen in andern preußischen Städten hatte Eckenberg immer wieder gegen den Widerstand der Universität Halle anzukämpfen. Nach dem Tode seines königlichen Gönners und seit dem Regierungsantritt Friedrichs II. hatte er zwar an dem geistreichen jungen Könige keinen persönlichen Gönner mehr, aber die Abneigung

des philosophischen Fürsten gegen die orthodoxe Geistlichkeit, und zwar speziell gegen die „Halle'schen Pfaffen", die er in seinem berühmten Rescript als die „evangelischen Jesuiten" bezeichnete, denen durchaus keine Autorität einzuräumen sei, kam doch indirect dem starken Manne zu Statten.

In seinen verschiedenen Eingaben und Beschwerden, in denen er sich auf sein Privilegium berief, ist immer „Comödie spielen, Seiltanzen und Luftspringen" beisammen genannt. Man kann danach urtheilen, welcher Art die Komödien waren. Aber Eckenberg war wenigstens für Berlin der letzte Repräsentant dieser Art von „dramatischer Kunst", und seine Herrschaft ging zu Ende. Daß in Berlin das gebildete Publikum überhaupt mit diesem Theater nichts zu schaffen hatte, sondern mit Unwillen, Scham und Verachtung darauf blickte, ersehn wir aus einem, dafür sehr bezeichnenden Artikel, den im Jahre 1742 — also kurz bevor mit Schönemann auch für die preußische Residenzstadt eine neue und verheißende Theaterzeit begann* — die Spenersche Zeitung enthielt: „Der Abscheu," heißt es darin, „war gerecht, welchen man bisher gegen die Schaubühne und gegen die sogenannten Komödianten gehabt hat. Wie wäre es möglich, daß ein vernünftiger Mann sich entschließen könnte, einen Ort mehr als einmal zu besuchen, wo lauter Thorheit und Niederträchtigkeit herrscht, und wo man öfters in zehn Minuten zwanzig Zoten höret. Solche Schaubühnen würden gewiß in England und Frankreich, wo man die Schauspiele so sehr verehret, ein noch weit jämmerlicheres Schicksal erfahren, als sie bei uns gehabt haben, wenn es möglich wäre, daß man in diesen klugen Ländern solche An-

* Schönemann kam im September 1742 nach Berlin. Das prachtvolle unter Knobelsdorfs Leitung erbaute Opernhaus, mit welchem die Glanzepoche der Berliner Oper begann, wurde im December des nämlichen Jahres eröffnet.

stalten auch nur einen Tag dulden könnte. Bisher hat die Schauspielkunst in Deutschland noch keinen Ort gefunden, wo sie durch einen wahren Beistand ihre Vollkommenheit hätte erreichen können."

Es ist auffallend, daß in dieser im Allgemeinen gewiß gerechtfertigten Klage nicht auch schon auf jene große Reform hingedeutet wird, welche bereits seit länger als zwölf Jahren in Leipzig einen vielverheißenden Anfang genommen hatte, jene Reform, welche für uns den Anfang einer wirklichen dramatischen Kunst bezeichnet.

Caroline Neuber, eine der beiden Hauptpersonen in dieser wichtigen Epoche, hatte durch ihren ersten Schritt, den sie zum Theater gethan, sich genial genug eingeführt. Denn dieser erste Schritt war — ein Sprung, und zwar ein Sprung durchs Fenster. In Zwickau, jener Stadt, welche schon im Schauspiel der Reformationszeit eine so große Rolle gespielt hatte, lebte ein Doctor der Rechte Namens Weißenborn. Nach verbürgten Nachrichten war er ein seit Jahren von Krankheit geplagter, dabei sehr jähzorniger Mann von tyrannischer Natur. Seine zu Reichenbach (im sächsischen Voigtlande) 1697 geborene Tochter Friederike Caroline, die bei ihrem lebhaften Geiste die enge Klausur und sclavische Abhängigkeit von den Launen eines brutal strengen Vaters nur mit innerstem Widerstreben ertragen konnte, mußte bei einem liebebedürftigen Herzen um so empfänglicher für jeden Sonnenblick des Lebens sein und um so extravaganter in dem Drang nach Freiheit. Schon in ihrem fünfzehnten Jahre hatte sie sich von einem jungen Manne, Gottfried Zorn, entführeen lassen, wurde aber ergriffen und, nachdem sie sieben Monate polizeilich eingesperrt gewesen, in ihr väterliches Haus zurückgebracht*. Fünf

* In einem ganz neuerdings, erst nach Vollendung meines Buches erschienenen Werke „Caroline Neuber" von Freiherrn v. Reden-

Jahre später — i. J. 1717 — war sie ein neues geheimes Liebesbündniß eingegangen, mit einem Studiosus Namens Johann Neuber. Als ihr dadurch einmal ein heftiger Auftritt mit ihrem Vater bereitet war, der sie zu entschiedenem Widerstand reizte, war der Vater Willens, dem zwanzigjährigen Mädchen eine körperliche Züchtigung zu ertheilen. Während er aber die Thür des Zimmers verschloß, sprang Caroline zum Fenster hinaus.

Ich will es dem Leser überlassen, diesen Sprung für historische Wahrheit zu nehmen oder nicht. Jedenfalls stimmt er zu Caroline Neubers ganzem Charakter, wie er in seiner spätern Entwickelung sich uns zeigt, und es ist nicht der einzige salto mortale geblieben, den sie gemacht hat.

Caroline Weißenborn ging mit Johann Neuber zunächst direct nach Weißenfels, wo Beide sich bei der dort spielenden Spiegelbergschen Schauspieler-Truppe engagiren ließen. Es scheint, daß sie nur einige Monate bei dieser Truppe waren, denn schon Anfangs des folgenden Jahres (1718) treffen wir sie in Braunschweig, wo sie im Februar kirchlich getraut wurden. — Es möge hier gleich eingeschaltet sein, daß die Ehe bis zu dem Tode Neubers (er starb wenige Jahre vor ihr) eine ungestörte gewesen zu sein scheint. Wenn diese merkwürdige Frau nicht nur als darstellende Künstlerin, sondern auch durch ihre Energie und durch ihre „männlichen Einsichten“ (wie sie Lessing an ihr rühmte) vielleicht dem Manne überlegen war, so kann Er doch keineswegs unbedeutend gewesen sein. Daß er vom besten künstlerischen Streben beseelt, und ein Mann von Verstand und Bildung war, beweisen seine Briefe, namentlich in seinen Correspondenzen mit Gottsched. In den Theaterankündigungen und

---

Esbeck (Leipzig 1881) sind die Untersuchungsacten aus diesem Prozesse ausführlich mitgetheilt.

verschiedenen Eingaben vertrat immer Er mit seinem Namen die Direction. In dem sächsischen Privilegium, welches später Neubers erhielten, heißt es „dem Johann Neuber und dessen Eheweib Friederike Carolinen“. Dem Publikum gegenüber, sowohl den Gönnern wie den Feinden, war und blieb Caroline Neuberin die Seele des Ganzen, und so ist auch der Ruhm, der sich für Mit- und Nachwelt an diese Theater-Reform geheftet hat, mit dem Namen der „Neuberin“ verbunden geblieben.

Vermuthlich war es die Haacke'sche Truppe, welche damals in Braunschweig spielte, und bei welcher die Neuberin nicht nur durch ihr Talent die Aufmerksamkeit des Hofes erregte, sondern wo auch bereits Neubers Bestrebungen, gute Stücke auf die Bühne zu bringen, von Seiten des Hofes lebhaft unterstützt wurden. Nachdem die Wittwe Haacke's den Schauspieler Hofmann geheirathet hatte, spielte die Haacke-Hofmann'sche Truppe wieder in Leipzig und Caroline Neuber war jetzt bereits ein Stern dieser Gesellschaft, welche jedoch nach dem Tode der Directrice unter Hofmanns alleiniger Direction die feste Leitung verloren hatte und 1726 sich ganz auflöste. Aus den Trümmern der ehemals Spiegelberg'schen und der Hofmann'schen Truppe bildeten jetzt Neubers eine eigene neue Gesellschaft, für welche sie bereits mehrere anerkannt tüchtige Kräfte gewonnen hatten: vor Allem Kohlhardt und Fabrizius; später kamen noch Suppig, Schönemann und Koch hinzu. In einer später einmal von Neubers gemachten Eingabe durfte er sich rühmen, daß seine Mitglieder nicht jenen verrufenen Kreisen vagabondirender Komödianten angehörten, daß sie vielmehr „vor Ergreifung ihres Metier ihre Studien excoliret“. Von den genannten Mitgliedern waren Kohlhardt und Fabrizius Predigers-Söhne. — Unter den Mitgliedern der Neuber'schen Truppe herrschte ein familiäres Zusammenleben. Die unverheiratheten

Männer erhielten außer ihrer Gage (die sich damals auf wöchentlich höchstens 5 Gulden poln. belief) freien Tisch im Hause der Prinzipalin, während die ledigen Frauenzimmer bei ihr Kost und Wohnung hatten.

Im August 1727 erhielten Neubers das bisher Haacke'sche Privilegium für Sachsen, und damit den Titel der Sächsischen Hofkomödianten. Das Theater in Leipzig befand sich auf dem Bodenraum des „Fleischhauses", der schon früher zu diesen Zwecken gedient hatte, jetzt aber von Neubers neu und zweckmäßiger hergerichtet war. Wenn auch die Reform, welche Neubers durchzusetzen trachteten, nicht gleich in ihrem ganzen Umfange erkannt werden konnte, so mußten doch schon die künstlerischen Leistungen so vieler Talente, wie sie Leipzig in solchem Zusammenwirken noch nicht gesehn hatte, das Publikum gewinnen. Dazu aber wurde den Bestrebungen Neubers auch die Protection und die thatkräftige Unterstützung eines Mannes zu Theil, der jetzt in Leipzig im höchsten Ansehn stand, und dessen Verdienste um das Theater von denen der Neuberin, und selbst von denen seines spätern großen Gegners Lessing, unzertrennlich bleiben werden.

Wenn auch Berlin für das deutsche Theater bisher nicht das Geringste gethan hatte, so war doch der erste Gelehrte, der sich ernstlich des verwahrlosten Theaters annahm, wenigstens ein Preuße, und zwar ein pedantischer preußischer Zuchtmeister, der für die strenge Disciplin, mit welcher er dem herrschenden Unwesen ein Ende machte, ebenso gehaßt und angegriffen wurde, wie es noch heute gewissen preußischen Disciplinen im deutschen Vaterlande geschieht. Joh. Christoph Gottsched war aus Königsberg i. Pr. 1724 nach Leipzig gekommen und hatte von hier aus mit dem für ein solches Unternehmen nöthigen Selbstvertrauen eine systematische Reform der deutschen Litteratur begonnen. Mit richtigem Blicke

erkannte er sehr bald, welchen Werth es haben müsse, zur Hebung der dramatischen Dichtung mit dem wirklichen praktischen Theater sich in Verbindung zu setzen. Dies erreichte er dadurch, daß er Neubers für seine Absichten zu gewinnen wußte, und ihnen deshalb auch zur Erlangung des Privilegiums behülflich war. Den Bestrebungen Gottscheds konnte erst später, als er bereits auf die erzielten großen Erfolge hinweisen konnte, der Vorwurf der Pedanterie und Einseitigkeit gemacht werden. Ursprünglich ging er von einer durchaus richtigen Erkenntniß aus, und es kam ihm nicht allein darauf an, zu zerstören, sondern auch zu schaffen. Zunächst richtete sich sein Angriff gegen die Haupt- und Staatsactionen mit ihren Harlekinaden und gegen das Opern-Unwesen, gegen jenen unkünstlerischen Mischmasch von schlechten Versen, Musik, Ballet und Maschinenkünsten; denn bei den damaligen sogenannten Opern war von einem musikalischen Kunstwerk noch keine Rede. Aber für das, was es zu verdrängen galt, mußte etwas Anderes geboten werden. Um ein deutsch-nationales Drama erst zu schaffen, sah er es als das sicherste Mittel an, daß wir uns zunächst an eine fremde dramatische Litteratur anlehnten, welche eine in sich selbst fertige Form erreicht hatte und welche schon durch ihre strenge Regelmäßigkeit sich als Vorbild empfahl. Das französische Drama, welches mit Corneille und Racine bereits seinen glänzendsten Höhepunkt erreicht hatte, sollte uns, die wir bis dahin mit unserm Schauspiel immer nur auf neue Irrwege gerathen waren, als Schablone dienen. Einzelne Stücke von Corneille und Racine waren zwar schon früher bei uns auf die Bühne gebracht worden, aber in welcher Weise! Die Dichtungen selbst mußten erst auf den niedrigen Stand unserer damaligen Schauspielkunst herabgezerrt werden. Jetzt sollten die hohen Tragödien in ihrer reinen Gestalt vor dem Publikum erscheinen und zugleich sollte die Schauspielkunst

sich solcher Aufgaben würdig zeigen. Die höhern Aufgaben der dramatischen Dichtung sollten das Theater veredeln, und dieses wieder sollte durch seinen erhöhten künstlerischen Werth auf eine deutsch nationale Dichtung fördernd wirken. Schon daß Gottsched die höhere dramatische Dichtung wieder dorthin führte, wohin sie gehörte, auf die Bühne, gereicht ihm zum großen und unbestreitbaren Verdienst. Es gehörten allerdings günstige Verhältnisse dazu — vor Allem die Möglichkeit eines anständigen Theaters, — um das vorgesetzte Ziel erreichen zu können. Aber Gottsched hatte es auch mit einer bewundernswerthen Ausdauer verfolgt. Schon mit Neubers Vorgänger in Leipzig, mit dem Prinzipal der Hofmann'schen (ehemals Haacke'schen) Gesellschaft hatte er es versuchen wollen, aber ohne Erfolg. Auf seine Frage, warum Hofmann nicht Stücke von Gryphius gebe, antwortete ihm dieser: das habe er früher wohl gethan, jetzt aber ließe sich das nicht machen: „Man würde solche Stücke in Versen nicht mehr sehen wollen, zumal sie gar zu ernsthaft wären und keine lustige Person in sich hätten." Als jetzt Neubers dem Verlangen Gottscheds bereitwillig entgegen kamen, entwickelte er eine rastlose Thätigkeit, und wurde dabei von seiner begabten Gattin, Frau Adelgunde Victoria Gottschedin, bestens unterstützt. Zunächst wurde Corneille's Cid in einer schon früher erschienenen Uebersetzung (von Lange), bald darauf Cinna, in der Uebersetzung eines Nürnberger Rathsherrn Führer, auf die Neuber'sche Bühne gebracht. Gottsched und seine Frau übersetzten aber nicht nur fleißig die Trauerspiele von Corneille, Racine und Voltaire, sondern suchten auch mit eigenen dramatischen Dichtungen „nach den Mustern der Alten" die Bühne zu versorgen und andere dichterische Talente zu gleicher Thätigkeit anzuregen. Auch Koch, das hervorragende Mitglied der Neuber'schen Truppe, betheiligte sich an diesem Wetteifer und lieferte ein paar

Bearbeitungen und ein paar eigene Stücke. Gottscheds eigene poetische Begabung blieb allerdings hinter seinem Eifer sehr weit zurück. Sein erstes Drama, der „sterbende Cato“, für welches ihm Addisons Cato und ein französisches Drama von Deschamp als Vorbilder dienten, ist ein unsäglich trockenes, „nach den Regeln“ zusammengerechnetes Machwerk; aber durch Gottscheds Autorität, und als das erste deutsche Schauspiel dieser Gattung, hatte es dennoch Erfolg.

So war denn für die Leipziger Bühne ein glücklicher Anfang gemacht. Der Ruf, den sich die Neuber'sche Truppe schnell erworben hatte, veranlaßte sie, zunächst auch in Hamburg ihr Glück zu versuchen. Dort, wo schon vorher die Haacke'sche Truppe für einen bessern Geschmack ein wenig vorgearbeitet hatte, spielten Neubers in einer Bude der Fuhlentwiete, die schon früher für die Schauspielvorstellungen benutzt war, während für die Oper schon seit fünfzig Jahren ein großes Haus existirte. In den von Johann Neuber unterzeichneten Ankündigungen ist das Local in der Fuhlentwiete „neben dem Bremer Schlüssel“ ausdrücklich als „Bude“ erwähnt.

Das Publikum mit den Stücken der französisch-classischen Richtung zu gewinnen, war in der That keine so leicht und schnell zu lösende Aufgabe. Während man bisher ein zwar oft sinnloses, aber durch mancherlei Abwechselung unterhaltendes Gemisch von leicht verständlicher Action und groben Hanswurstiaden als theatralische Unterhaltung kannte, sollte man sich jetzt mit den akademischen Verstragödien befreunden, die in Allem den stärksten Gegensatz zu jener Richtung bildeten. Hier war nur ein geringes Personal aufgewendet, welches die Handlung in langen Dialogen vortrug und nur wenig wirklich theatralische Bewegung gestattete. An Stelle der prosaischen Deutlichkeit, mit welcher in den Staatsactionen die politischen Hergänge vorgetragen wurden, dominirte hier

der Schmuck der Rede — und zwar in durchgängig alexandrinischen Versen, welche zwar schon früher auf dem deutschen Theater gehört, aber seit langer Zeit in Vergessenheit gekommen waren. Die Einrichtung des scenischen Theaters war für diese Tragödien gleichgiltig, denn es ist auf Veränderung der Scene und Mitwirkung der Decorationen überhaupt so gar kein Werth gelegt, daß sie ganz leicht auf einem unveränderlichen neutralen Schauplatz gespielt werden könnten. Auch ist gewöhnlich nur Eine unveränderliche Decoration — meist der Saal in einem Palast — für das ganze Stück bezeichnet. Gottsched selbst hatte die Einheit von Ort und Zeit aufs peinlichste berücksichtigt. Bei seinem „Cato" heißt es nach dem Personenverzeichniß: „Der Schauplatz ist in einem Saale des festen Schlosses Utica" und: „Die Geschichte oder Begebenheit des ganzen Trauerspiels hebet sich zu Mittage an, und dauert bis gegen Sonnenuntergang."

Bei den französischen Tragödien war, im schroffsten Gegensatze zu den bisherigen deutschen Gewohnheiten, das Hören des Dramas ganz auf Kosten des Schauens zur Hauptsache geworden. Wenn man dennoch mit diesen Stücken auf einen nicht geringen Theil des Publikums Eindruck machte, so lag dies wohl wesentlich darin, daß die wirkliche Schauspielkunst endlich einmal zur Geltung kommen konnte, daß für die vorhandenen schauspielerischen Talente auch künstlerische Aufgaben geboten waren.

Es ist sehr schwer, den Werth schauspielerischer Leistungen früherer Zeit zu beurtheilen, einen richtigen Maßstab der Werthschätzung dafür zu finden. Selbst da, wo wir gedruckte oder geschriebene Zeugnisse über den Stil der Darstellung im Allgemeinen wie über den Werth einzelner Künstler haben, bleibt es immer zweifelhaft, ob jene Zeugnisse heute noch für uns maßgebend sein können, ob das, was man in früherer

Zeit für schön, für naturwahr und angemessen hielt, uns auch heute noch so erscheinen würde. Wie der wechselnde Zeitgeschmack den Maßstab der Werthschätzung verändert, wissen wir ja zur Genüge aus der Litteraturgeschichte. In Betreff der Schauspielkunst können wir uns deshalb auch nur danach richten, welchen Werth das Spiel der Darsteller für ihre Zeitgenossen hatte.

Von der Neuberin wurde besonders gerühmt, daß sie es verstand, die Verse vorzutragen und daß sie auch in Haltung und Bewegung, kurz in der ganzen plastischen Darstellung, neue und künstlerische Grundsätze zur Geltung brachte. Es entzieht sich unserer Beurtheilung, ob sie die Verse für unsern heutigen Geschmack zu scharf scandirte und dadurch den logischen Ausdruck beeinträchtige. Jedenfalls aber war sie eine Darstellerin von Temperament und von tiefer Empfindung. Gottsched sagte von ihr (in der „Kritischen Dichtkunst"): Sie habe sich „in allen möglichen Rollen, so zu spielen vorkommen können, so viel Beifall durch ihre Action erworben, daß es ihr schwerlich ein Frauenzimmer zuvor thun wird." Wenn er hierbei ihre Vielseitigkeit betont, so wissen wir auch aus andern Zeugnissen, daß sie nicht allein in der hohen Tragödie, sondern auch im Lustspiel excellirte. Auch Lessing hatte noch später, als ihre Laufbahn sich schon dem Ende näherte, über sie geschrieben: „Man müßte sehr unbillig sein, wenn man dieser berühmten Schauspielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunst absprechen wollte. Sie hat männliche Einsichten." Nur in einer Beziehung fand er, daß sie ihr Geschlecht verräth, indem sie auf dem Theater ungemein gern „tändelte". Er bezieht das aber mehr auf die von ihr verfaßten Schauspiele, welche voller Verkleidungen, Festivitäten u. s. w. seien. Daß sie sowohl in der Schauspieldichtung wie in der Spielweise dem bisherigen Geschmack des Publikums nicht so ganz und plötz-

lich sich entgegen stellen konnte, ist ja bei einer Frau, die doch bei jeder Vorstellung auf den Beifall dieses Publikums rechnen mußte, vollkommen begreiflich. Auch die Proben, welche sie von der Vielseitigkeit ihres Talentes ablegte, u. A. auch ihre Vorliebe für Männerkleidung, mochte man zu jenen Tändeleien rechnen. Von ihrer Verwandelungsfähigkeit, in Erscheinung, Ton und Bewegung, wird als Beispiel u. A. angeführt, daß sie in einem Lustspiel drei verschiedene Studenten, einen Leipziger, Jenenser und Hallenser, mit vollkommener Unterscheidung der Charaktere darstellte. Sehr zu Statten kam ihr ihre Persönlichkeit, und wenn sie auch nicht gerade als ungewöhnliche Schönheit galt, so hatte sie doch eine sehr schöne ebenmäßige Gestalt und besaß dabei die Fähigkeit, diese Naturbegabung durch Haltung und Bewegung in wirkungsvollster Weise zur Geltung zu bringen.

Bei den Schwierigkeiten, die es hatte, das Publikum für die Verstragödie zu gewinnen, und bei dem Umstand, daß man in so kurzer Zeit nicht so viele Stücke dieser Gattung haben konnte, als man brauchte, war es um so mehr geboten, dazwischen auch noch mit der gewohnten Speise aufzuwarten, und zwischen den hohen Vers-Tragödien auch dem Hanswurst noch seinen Platz zu lassen. Uebrigens war auch das bessere Lustspiel nicht mehr allein durch Molière vertreten, sondern auch durch den Dänen Holberg, wie auch durch das leichtere Genre der neuern Franzosen, Regnard, Du Freny und vor Allen Destouches.

Von entschiedener Bedeutung für diesen großen Wendepunkt in der Geschichte des Theaters war der Umstand, daß man sich an ein Publikum wendete, welches bisher dem gemeinen Theatervergnügen fern geblieben war. Es geschah zum ersten Male, daß man das Interesse der **gebildeten** Gesellschaft für das Theater gewann. Wenn damit den Schauspielern neue Schwierigkeiten erwuchsen, welche sie bis

dahin nicht kannten, so waren eben damit auch die Aufgaben für den Eifer ehrgeiziger Künstler um so verlockender.

Auch in Hamburg war der erste Versuch der Neuber'schen Truppe so weit gelungen, daß sie im folgenden Jahre wieder nach Hamburg ging und diesen Wechsel zwischen Leipzig und Hamburg noch mehrere Jahre lang fortsetzte.

Gottsched unterließ nichts, um in jeder möglichen Weise die mit Neubers unternommene Theater-Reform zu fördern. Selbst in seinen Lehrbüchern wies er auf die Verdienste des jetzigen Leipziger Theaterdirectors hin, der es sich so sehr angelegen sein lasse, die deutsche Schaubühne „auf den Fuß der alten griechischen und neuern französischen zu setzen". Freilich legte Gottsched den von ihm so eifrig Protegirten auch Verpflichtungen auf, welche diese aber gern auf sich nahmen, da ihnen neue Schauspiele hochwillkommen sein mußten. Gottscheds „Cato" kam 1730 zur Aufführung und damit war der Eifer, die Dichtkunst wieder dem Theater zuzuwenden, auch bei andern, größern Talenten angeregt.

Im Sommer 1731 machten Neubers nun auch den Versuch, Nürnberg für ihre neue Richtung zu gewinnen. Schon seit lange hatte diese Stadt sich damit begnügt, die verschiedenen deutschen Wandertruppen ihre schlechten Stücke bei sich spielen zu lassen. Aber Nürnberg gehörte immer noch zu den berühmtesten deutschen Städten, und Neubers konnten sich daher wohl mit der Hoffnung schmeicheln, durch einen günstigen Erfolg ihres Unternehmens das Ansehn ihrer Gesellschaft zu erhöhn. Sie gingen dort jetzt muthig und unbeirrt mit der Vers-Tragödie ins Feuer, und begannen ihre Vorstellungen kluger Weise mit der von einem Nürnberger (Führer) verfaßten Uebersetzung des Cinna von Corneille. Da Nürnberg für das Schauspiel noch kein ordentliches Haus hatte, spielten sie — wie alle damaligen Truppen — in dem Theater des alten „Fechthauses". Ueber

das was sie erstrebten, und was sie erreichten, gibt uns ein an Gottsched gerichteter Brief Johann Neubers die beste Auskunft, und es möge deshalb hier das Interessanteste daraus mitgetheilt sein:

„Es hätte freilich wohl eher als jetzo geschehen sollen, daß ich berichtet, wie hier unsere Schauspiele aufgenommen würden. Da wir aber hier die Woche nur zweimal agiren*, so habe ich erst die Zeit erwarten müssen, bis ich erfahre, ob es möglich sei, den Hiesigen einen Geschmack davon beizubringen. Das hat nun anfänglich bei den meisten gar nichts heißen wollen, wenn gesagt wurde: Eine Comödie in lauter Versen. Nun aber sind doch die Vornehmen, wie ich glaube, gewonnen, und bekommen viele Lust, etwas von den neuen Leipziger Büchern zu lesen ..... Wenn es so fortfährt, wie es jetzo steht, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Versen werden. .... Vielleicht würden wir etliche Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter alte abgeschmackte hiesige bürgerliche Mode-Stücke aufführten; da wir aber einmal was gutes angefangen, so will ich nicht davon lassen, so lang ich noch 1 Groschen daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben, und ich hoffe beständig, durch Ihre gute Beihilfe noch durchzudringen, und sollte es auch noch länger als ein Jahr anstehen ... Herr Koch malt erschrecklich, und künftige Michael-Messe werden wir unsere Schaubühne mit lauter neuen Verwandlungen auspußen. Kleider werden alle Tage noch mehr verfertiget ...“

Nur Stücke fehlten ihm, Stücke! Aber dazu, so hofft er am Schlusse des Briefes, würde S. Hochedelgeboren der Herr Professor ihm helfen können. Die Hauptschwierigkeit waren also dem Publikum gegenüber die Verse. Und „lauter Verse“! Dagegen ersieht man auch aus dieser Mittheilung, daß für die Decorationen so viel als möglich geschah, d. h. so viel wie jene darin gänzlich anspruchslosen Stücke es überhaupt zuließen.

---

* Neuber nennt das Local nicht; es war aber sicher jenes 1628 erbaute „Fechthaus“, nicht das fabelhafte „alte Theater der Meistersänger“, wie Ed. Devrient auch hier fälschlich angibt.

Im folgenden Jahre waren Neubers wieder nach Hamburg gegangen. Sie hatten hier dem Publikum wenigstens so viel Concessionen gemacht, daß sie der classischen und der Vers-Tragödie häufig ein lustiges Nachspiel folgen ließen. Auf Racine's Berenice folgte als solches „Die verliebten Geister". Andere derartige Nachspiele waren: „Harlekin als lebendige Uhr", „Der Mann mit zwei Knöpfen" u. a. m. Auch von den liederlichen Lustspielen Picanders (Henrici) machte man ausnahmsweise Gebrauch und wenn es mit den Einnahmen schlechter wurde, mußten sich auch Neubers dazu verstehen, über besondere Decorationen lockende Anzeigen zu machen. Wenn Neubers mit solchen Dingen, die ihnen übrigens keineswegs zur Unehre gereichten, dem Geschmack der größern Menge nachgaben, so hatten sie anderseits sich auch wieder das neue Verdienst erworben, die Pforten des Theaters einem Dichter, Georg Behrmann in Hamburg, zu öffnen. Sein erstes Stück „Die Horazier" war noch eine ziemlich unfreie Nachbildung des Corneille, wogegen er in dem nächsten Stücke „Timoleon" mehr auf eigenen Füßen stand.

Nachdem Neubers 1733 wieder in Hamburg gewesen waren, gingen sie nach Braunschweig und wurden hier ebenfalls durch das Privilegium der Braunschweigischen „Hof-Comödianten" ausgezeichnet. Ein drittes Privilegium erhielten sie in Kiel für Holstein. Aber gleichzeitig war ihnen von Leipzig aus eine schwere Kränkung zugefügt worden. Obgleich ihnen bereits für die Michaelis-Messe das bisherige Theater-Local (im Fleischhause) zugesichert worden war, so hatte doch während ihrer Abwesenheit der Schauspieler Müller, welcher eine Tochter des verstorbenen Haacke geheirathet hatte, sich das sächsische Privilegium zu verschaffen gewußt und damit auch das Theater im Fleischhaus zur Benutzung erhalten. Neubers wollten sich dadurch nicht

abhalten lassen, ebenfalls wieder in Leipzig zu spielen, aber das Theater-Local wurde ihnen streitig gemacht. Der Magistrat stand auf ihrer Seite, aber vergeblich, denn das Privilegium für Müller kam von höherer Stelle. In einer Eingabe an den König vertheidigten Neubers ihre Rechte in eingehendster Weise. Es heißt darin u. A.: . . „Unsere Bemühung ist überhaupt jederzeit dahin gegangen, in unsern Vorstellungen die strengste Moral beizubehalten „alle leere Possen und unehrbare Zweideutigkeiten zu vermeiden, und — welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schauplatzes sein soll — die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen, als solche zu bessern.“ Rührend ist das Gedicht, welches die Neuberin in dieser Sache an die Königin richtete, und worin sie den sehnlichsten Wunsch ausspricht, die Königin möchte ihr nur einmal die Gnade erweisen, ihre Vorstellungen zu besuchen, die Leistungen ihrer Gesellschaft selbst zu sehn —: dann wäre sie ihres Schutzes sicher. Die Neubersche Truppe war wohl schon ein paarmal nach Dresden gekommen, hatte mit mäßigem Erfolge gespielt, ohne aber vom Hofe beachtet zu werden.

Und auch jetzt blieben Neubers Bemühungen fruchtlos. Es scheint, daß bei diesem ihnen zugefügten schweren Unrecht Intriguen mit im Spiele waren, welche von einem einflußreichen Feinde Gottscheds ausgingen. Kurz für alle Verdienste, welche Neubers sich bereits erworben hatten, wurden sie aus dem Theater, das sie selbst erst aus eigenen Mitteln anständig hergerichtet hatten, verdrängt.

In den folgenden Jahren hatten sie zu den wiederholt von ihnen besuchten Städten zwei neue Eroberungen zu verzeichnen: Frankfurt am Main und Straßburg. Namentlich in letzterer, seit einem halben Jahrhundert an Frankreich überlieferten Stadt war ihr Erfolg ein bedeutungsvoller, denn sie rivalisirten hier mit dem französischen Theater in

siegreichster Weise, so daß sie täglich Vorstellungen geben konnten.

Während sie in den deutschen Städten in ihrem Kampfe gegen den schlechten Geschmack immer wieder üble Erfahrungen zu machen hatten, waren sie in dieser Zeit auch mit Gottsched in Meinungsdifferenzen gerathen, welche freilich noch keineswegs geeignet waren, einen ernsten Bruch erwarten zu lassen. So viel sie auch ihrem einflußreichen Gönner in Betreff der französischen Tragödien, wie mancher sehr dürftigen Nachahmungen dieses Stils, nachgegeben hatten, so konnten sie sich nicht dazu verstehn, ihm in einem Punkte der theatralischen Darstellung nachzugeben, der von besonderm Interesse und von Wichtigkeit ist. Gottsched versuchte es, sie zu veranlassen, bei den hohen Tragödien auch ein historisches Costüm einzuführen. Daß Zaire im Reifrock, Cato mit Puderperücke, kurz daß die römischen und andern Helden der Geschichte auf dem Theater in der französischen Tracht jener Zeit gespielt wurden, mag uns heute sehr lächerlich erscheinen. Damals aber war das selbstverständlich, denn man kannte es nicht anders. Noch vor Ende des Jahrhunderts, als die Shakespeare'schen Tragödien auf die Bühne kamen, fand man es in Deutschland ebenso wie in England ganz selbstverständlich, daß Hamlet mit Haarbeutel und Galanterie-Degen und im gestickten Frack erschien. Für die römischen Tragödien wird uns dies Costüm noch unbegreiflicher erscheinen. Aber in dieser wie in mancher andern Frage ist ja der Zeitgeschmack allein bestimmend; und seine Herrschaft war so feststehend, daß auch die Neuberin, die doch sonst verständigen Reformen sehr geneigt war, in dieser Sache auf Gottscheds Vorschläge nicht eingehn wollte. Abgesehn davon, daß eine so bedeutende Veränderung ihrem Geschmacke widerstreben mochte, sprachen wohl auch pekuniäre Rücksichten dabei bedeutend mit, denn ihre Ausgaben wären

dadurch wesentlich erhöht worden. Wir werden bald sehn, was diese Differenz mit Gottsched wegen des Costüms noch für einen komischen Abschluß fand. Uebrigens geschah von Seiten Neubers nicht nur alles Mögliche für die anständigste Kleidung, welche die französischen und ähnlichen Stücke erforderten, sondern auch in solchen Fällen, wo gewisse Costüm-Spezialitäten nur pikante Zugabe waren, verstanden sie sich zu extraordinären Ausgaben. Bei einem in Hamburg von Neubers aufgeführten Schauspiel „Die verwünschte Prinzessin, oder das lebendige Todtengerippe", eines jener Stücke, mit denen von Zeit zu Zeit der großen Menge Futter geboten werden sollte, war auf dem Anschlagzettel bei Beschreibung der Costüme gesagt: daß die Ritter ganz geharnischt vom Kopf bis zu Fuße seien, auch mit Helm, Schild und Federn geziert.

Als Neubers 1737 wieder nach Leipzig kamen, hatten sie ihrem Gönner Gottsched in einem andern Punkte zu einem denkwürdigen Schauspiel die Hand geboten. Es war dies die öffentliche Verbannung des Hanswurst. Zum Theil waren Neubers schon durch das Publikum in Hamburg, das von der alten Geschmacksrichtung sich noch nicht ganz lossagen konnte, gereizt; zum größern Theile hatte sie wohl auch die Concurrenz erbittert, welche ihnen in Leipzig mit der Entziehung ihres bisherigen Theaterlocals erwachsen war. Aus dem Fleischhause verdrängt, hatten sie zunächst vor dem Grimma'schen Thor eine Bude erbaut. Später schlugen sie ihr Theater in „Quandts Hofe" und endlich im „Blumenberg" auf. In dem erstern dieser Locale war es, wo sie 1737 zu Gottscheds und ihrer eigenen Genugthuung die große Komödie aufführten: bei einer Theatervorstellung den Harlekin ein für allemal von ihrem Theater zu verbannen*. Auch wegen dieser Geschichte

* Daß der Harlekin nicht nur verbannt, sondern „verbrannt"

hat in der Folge Gottsched von seinen Gegnern manchen Spott und Tadel erfahren. Die Nachahmung, welche das in Leipzig gegebene Beispiel auch bei andern Theatern fand, veranlaßte u. A. J. Möser zu seiner bekannten Vertheidigung des Harlekin. Will man aber die Sache gerecht beurtheilen, so muß man sich doch erinnern, wie tief der Harlekin mit seinen Späßen gesunken war, wie er bei allen Gebildeten Unwillen und Ekel erregen mußte, und wie hemmend er noch immer auf die Fortschritte eines bessern Geschmacks und einer künstlerischen Entwickelung des Theaters wirkte.

Als Neubers 1738 wieder Hamburg besuchten, kamen sie auch dorthin ohne Harlekin. Sie hatten jetzt das alte und schlechte Local in der Fuhlentwiete mit einem ungleich bessern vertauschen dürfen; denn da die Oper in Hamburg eben eingegangen war, gestattete man ihnen das große Opernhaus zum Spielen. Sie eröffneten die Vorstellungen dort mit „Cinna" und einem Nachspiel, welches nichts anderes war, als das schon früher gegebene: „Harlekin, die lebendige Uhr", das aber jetzt mit Weglassung des Namens und der bunten Jacke Harlekins angekündigt und dargestellt wurde. Man hatte also eigentlich nicht die komische Figur überhaupt beseitigen wollen, sondern nur seine Jacke, welche freilich für ihn das Privilegium zu allen Ungehörigkeiten war. Aber das dafür gewählte Kleid der Unschuld wollte gerade an dieser Figur dem Publikum am wenigsten behagen.

Neben den französischen Tragikern kam jetzt auch wieder Molière auf die Bühne und von den neuern französischen Lustspieldichtern besonders Destouches und Regnard. Von

---

wurde, ist eine Erfindung Ed. Devrients, der meines Wissens zuerst von einem dabei errichteten Scheiterhaufen u. dgl. erzählt. In allen frühern Erwähnungen, auch aus der Gottschedschen Zeit, ist nur von der förmlichen „Verbannung" die Rede.

den vielen Schauspielen, welche die Neuberin selbst verfaßte, sind uns nur ein paar im Druck erhalten. Ein fünfactiges Schäferspiel „Die Herbstfreude“, 1754 in Wien zum Geburtsfest der Kaiserin aufgeführt, hat eine sehr dürftige Handlung bei unendlich breiter, aber gemüthlich behaglicher Ausführung. Die Sprache ist durchaus gebildet, und die Alexandriner sind besser, als bei den meisten andern Stücken der Zeit. Gottsched selbst ließ unter allen von „Komödianten“ verfaßten Schauspielen nur die von der Neuberin und von Koch gelten; und selbst Lessing erwähnte noch später die Stücke der Neuberin nicht gerade mit Geringschätzung.

Im folgenden Jahre, als Neubers wieder in Hamburg waren, hatten sie dort Voltaire’s „Alzire“ zur Aufführung gebracht, und zwar in einer Uebersetzung des Herrn v. Stüwen in Hamburg. Gleichzeitig hatte aber auch Frau Gottschedin die Tragödie Voltaire’s in der Arbeit, und sie schmeichelte sich mit der Hoffnung, daß Neubers bei ihrem Wiedererscheinen in Leipzig diese Uebersetzung zur Aufführung bringen würden. Es war dies allerdings etwas viel von Neubers verlangt, daß sie ein schon gespieltes Stück in einer andern Uebersetzung neu studiren sollten, und die Neuberin weigerte sich, diesmal dem Verlangen Gottscheds nachzugeben. Wenn auch durch diesen Fall noch keineswegs eine Entzweiung zwischen den bis dahin Verbündeten eintrat, so waren doch die Beziehungen von dieser Zeit an kühler geworden. Dabei ging es in dem nämlichen Jahre (1739) in Hamburg mit dem Theaterunternehmen nicht so gut, wie bisher. Die hohen Tragödien, welche von Neubers noch immer mit Eifer studirt wurden, waren keine Kassenmagnete, und Neubers mußten deshalb mehr als es ihren Grundsätzen entsprach zu den lustigen Nachspielen mit Hanswurst greifen. Da sie aber doch einmal die hohe Tragödie in erster Reihe cultivirten, so hatten sie auch auf die Besetzung jenes Faches

keinen besondern Werth gelegt, sie hatten keinen Hanswurst-Spieler par excellence.

Abgesehn von diesen Umständen mag wohl auch das größere Theater, das sie jetzt inne hatten, dem Unternehmen nachtheilig gewesen sein. Manche von den Stücken kamen in dem größern Raume nicht so zur Geltung, wie früher. Die Kosten waren größer geworden, das Publikum war es nicht. Dazu kam noch, daß auch der berüchtigte Eckenberg mit seiner Gauklerbande in diesem Jahre in Hamburg spielte und in seiner für ihn errichteten Bude großen Zulauf hatte. Alle diese Umstände ermuthigten jetzt die gekränkten Opern-Freunde Hamburgs, mit ihren Klagen um die verlorene Opern-Herrlichkeit lauter und nachdrücklicher hervorzutreten. Der Glanz des Hamburger Theaters war für sie dahin. Die Neubers sollten dafür büßen, und ihre Existenz sollte ihnen durch allerlei kleinliche Intriguen erschwert und verbittert werden. Kurz, es ging diesmal in Hamburg schlecht, obwohl Neubers alles Mögliche thaten, das Publikum zu befriedigen. Eine neue Subscription, die sie, um das Schauspiel in Hamburg länger erhalten zu können, unternahmen, blieb weit hinter dem gewünschten Erfolge zurück. Bei der tiefen Verstimmung der Neuberin kam es ihr jetzt um so gelegener, daß sie einen Ruf nach Petersburg erhielten. Die Kaiserin Anna interessirte sich für das deutsche Schauspiel und ihre an Neubers ergangene Einladung machte diese schnell entschlossen, dem Rufe zu folgen. In Leipzig war ihnen schon vorher durch den Verlust ihres Theaterlocals Aerger und Schaden zugefügt worden. In Hamburg hatten sie entschieden über Undank und Intriguen zu klagen, und in dem Gefühl, jetzt im Ausland größere Anerkennung zu finden, als in der deutschen Stadt, wollten sie Hamburg mit einer gewissen Ostentation den Rücken kehren. Die gereizte Neuberin wollte von Hamburg nicht

scheiden, ohne dem Publikum ihr Herz ausgeschüttet zu haben. In einer Abschiedsrede, die sie selber sprach, sagte sie dem ihr feindseligen Theile des Publikums, den Narren des Opern-Unsinns und den Freunden des Hanswurst, die schönsten Grobheiten — in Alexandrinern. Es mag voreilig von ihr gewesen sein, in der bloßen Aussicht auf ihre Petersburger Erfolge mit den Hamburgern so ein für allemal zu brechen. Aber die Erbitterung, die sie damit erregt hatte, die ihr gemachten Vorwürfe über Undank, Hochmuth u. s. w. verdiente sie nicht. Hatte sie ja doch nach so vielen Jahren redlichen Strebens und aufopfernder Thätigkeit sehn müssen, wie sie mit ihren Bestrebungen nicht weiter kam, sondern zurückgedrängt wurde. Auch waren in jenem verrufenen Abschieds-Epilog die Bitterkeiten nicht an das gesammte Publikum gerichtet, sondern an ihre Feinde, während sie von ihren Freunden und Gönnern, die ihr treu geblieben waren, mit innigsten Dankesworten sich verabschiedete.

Mit Neubers Expedition nach Petersburg war für sie eine verhängnißvolle Wendung in ihrem Geschicke eingetreten. Durch den im Herbste desselben Jahres erfolgten Tod der Kaiserin Anna waren sie ihrer eigentlichen Stütze beraubt worden, und so kehrten sie Anfangs 1741 nach Deutschland wieder zurück. Aber auch hier hatte sich unterdessen Manches geändert. In Hamburg war bald nach ihrem Fortgang die längst ersehnte Oper mit ihren auf Wolken schwebenden Göttern wieder triumphirend eingezogen. Bei der ohnedies gegen die Neuberin dort herrschenden Mißstimmung konnte sie es unter solchen Verhältnissen um so weniger wagen, aufs neue einen schweren Kampf zu beginnen. Aber auch in Leipzig waren ihnen neue Schwierigkeiten erwachsen. Schönemann, ein ehemaliges Mitglied ihrer Truppe, war in Deutschland zurückgeblieben und war jetzt ein gefährlicher Rival für sie geworden. Neubers voreilige Entfernung aus

Deutschland bestimmte ihn, selbst eine Truppe zu leiten. Joh. Friedr. Schönemann hatte seine Laufbahn als Schauspieler 1725 bei der Förster'schen Bande begonnen und war einige Jahre darauf zur Neuberin gegangen. Als Schauspieler scheint er nicht gerade bedeutend gewesen zu sein. Aeltere Theaternachrichten bezeichnen als sein Fach seltsamer Weise „Destouchische Bediente und Mantelrollen". Als Director tauchte er nach Neubers Fortgang zuerst in Lüneburg auf, bewarb sich dann aber sogleich um die Concession für Leipzig und vor Allem um die Protection Gottscheds. Nachdem er in Leipzig und in Schwerin gespielt hatte, suchte er 1742 um die Erlaubniß nach, für einige Zeit in Berlin „behufs Aufführung regelmäßiger Schauspiele" Vorstellungen geben zu dürfen. In der betreffenden Eingabe heißt es u. A.: „Vor allen Dingen suche ich durch meine und meiner Gesellschaft Aufführung das Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, nach welchem man sich bisher in Deutschland von den Comoedianten schlechte Begriffe gemacht hat." Friedrich der Große hatte gerade in diesem Sommer den ersten Schlesischen Krieg beendet und mit Oesterreich Frieden geschlossen. Indem der junge König jetzt der Pflege der Künste und Wissenschaften sich zuwendete, lag ihm daran, neben der Oper, für welche das prachtvolle Opernhaus schon vollendet war, auch ein anständiges Schauspiel in Berlin zu haben, und er ertheilte dem Magistrat seine Zustimmung, dem Schönemann das Theater im Berlinischen Rathhaus, wo zuletzt Eckenberg gespielt hatte, einzuräumen. Alle Vorstellungen Eckenbergs, der sich verzweifelt um seine Existenz wehrte, blieben erfolglos. Schönemann erhielt das Privilegium für Berlin und die „Königlichen Lande". Der Berliner Magistrat, der längst schon auf Eckenbergs Beseitigung gewartet hatte, ließ Eckenbergs „Bude" im Rathhause abrechen und erlangte die Zustimmung des Königs, daß

fortan dieser Schauplatz dem Schönemann überlassen werde. Dieser eröffnete seine Vorstellungen daselbst bereits im September des nämlichen Jahres. Er gab zunächst Voltaire's Zaire, desselben Alzire und Mahomet, einige Molièresche Lustspiele und Gottscheds Cato. Bedeutungsvoller als dies Repertoir von Stücken war bei Schönemanns erster Anwesenheit in Berlin der Umstand, daß schon damals in seiner Truppe sich ein Schauspieler befand, dessen Name den Anfang der Glanzepoche der deutschen Schauspielkunst bezeichnet: Conrad Eckhof.

Schönemanns Erscheinen in Berlin hatte der Wirthschaft des Eckenberg ein längst verdientes Ende gemacht. Aber auch unter dieser ersten anständigen Direction war ein ständiges Theater für Berlin noch nicht zu ermöglichen. Auch Er war noch darauf angewiesen, Reisen zu machen, und er ging mit Vorliebe wieder nach Leipzig, wo er schon früher mit großem Glück gespielt hatte.

Schon damals, als die Neuberin aus Rußland zurückgekehrt und wieder zunächst nach Leipzig gekommen war, hatte dort Gottsched das Schönemann'sche Unternehmen mit Eifer unterstützt. Aber es ist falsch, wenn behauptet wird, daß Gottsched seit der Differenz mit der Neuberin dieselbe feindselig behandelt habe. Noch in jenem Zeitpunkte, als Neubers nach Rußland gegangen waren, schrieb Gottsched im 23. Stück der „Beiträge zur krit. Historie" 2c.: „Deutschland hat durch diese Abreise die einzige kluge und wohleingerichtete Schaubühne verloren, die es in seinen Grenzen gehabt hat." Die Neuberin aber, von Natur empfindlich und etwas starrköpfig, war durch ihre Schicksale gereizt und erbittert, und Gottscheds Geneigtheit für Schönemann war es wohl hauptsächlich, was sie bei ihrem Wiedererscheinen in Leipzig zu offener Feindseligkeit gegen ihren einstigen Verbündeten bewog. Gottsched hatte, wie schon erwähnt, wiederholt darauf

gedrungen, auf dem Theater das historische Costüm einzuführen, wie es dem Zeitalter, in welchem die Stücke spielen, entspräche. Um nun Gottsched mit dieser seiner Costümidee lächerlich zu machen, veranstaltete die Neuberin in Leipzig eine besondere Vorstellung. Während sonst zu größern Stücken Possen als Nachspiele gegeben wurden, gab sie jetzt zu einer Posse, „Das Schlaraffenland", als Nachspiel den dritten Act von Gottscheds Cato, wobei sie die Darsteller im antiken Gewande erscheinen ließ und dabei das Nackte durch fleischfarbene Strümpfe parodirte. Sie selbst spielte die Porzia, Johann Neuber den Pharnazes, und als Letzterer den Act (und damit die Vorstellung) zu schließen hatte, fügte er, gegen das Publikum gewendet, ironisch die Worte zu: Nun, das war ein Versuch! — Diese Episode ist interessant und lehrreich für alle Zeiten, denn sie beweist, wie wenig in solchen Dingen die Geschmacksrichtung irgend einer Zeit sich die Autorität eines für die Dauer giltigen Kunstgesetzes anmaßen darf.

Die Feinde Gottscheds, welche schon damals zahlreich uud rührig waren, und zu denen außer dem Hofpoeten König auch Graf Brühl gehörte, triumphirten bei dieser Posse. Das ermuthigte die gereizte Frau zu einem zweiten noch feindseligern Schritte. In einem von ihr verfaßten Vorspiel „Der allerkostbarste Schatz" brachte sie Gottsched selbst in der Person eines „Tadlers" auf die Bühne. Im Personenverzeichniß der gedruckten Ankündigung war „der Tadler mit Fledermausflügeln und einer Sonne von Flittergold um den Kopf" avisirt. Das „Vorspiel" wurde im September 1741 aufgeführt und später wiederholt. Und der ebenso rücksichtslose wie witzige Rost schrieb ein komisches Epos über die ganze Angelegenheit, wofür ihn Brühl später zu seinem Secretär annahm. Rost erwähnt in seiner Satire nichts von dem Zwiespalt wegen des historischen Costüms,

sondern berichtet: Gottsched habe durch einen öffentlichen Tadel gegen die Neuberin, der er „Gedächtnißfehler und Brodneid" vorwarf, diese zu dem Racheact gereizt. Dies kann sich einzig auf eine Stelle beziehn, welche sich in Gottscheds „Deutscher Schaubühne" (2. Theil) befindet. Er begründet hier seine Ausgabe deutscher Schauspiele damit, daß die bisher aufgeführten deutschen Stücke nicht in den Druck gekommen seien, und daran sei der Eigensinn unserer Komödianten Schuld, die theils besorget, sie würden dadurch den alleinigen Besitz der Stücke verlieren, theils auch wohl fürchteten, daß die Zuschauer dann sowohl „die Gedächtnißfehler der Comödianten" wie auch die Verstümmelungen der Stücke leichter controlliren könnten.

Wenn es diese ganz allgemein gehaltene Klage war, welche die Neuberin beleidigte, so beweist das hinlänglich ihre große Empfindlichkeit. Die Angriffe der Schweizer gegen Gottscheds litterarische Dictatur und die Opposition seiner Leipziger Feinde hatten offenbar die Frau zu ihrer offenen Feindseligkeit gegen Gottsched ermuthigt. Wie groß ihr Ansehn und wie verbreitet ihr Ruf war, das sehn wir u. A. auch aus den von Bodmer herausgegebenen „kritischen Betrachtungen" rc. Dem in Bern 1743 erschienenen Bande war ein offenes Schreiben „an die Frau Neuberin" vorgedruckt, in welchem Bodmer sagt: Er habe sich verwundern müssen, daß so elende Stücke wie Gottscheds Cato und seine elende Uebersetzung der Iphigenia dem verständigen Leipziger Publikum haben gefallen können. Und er habe sich sagen müssen, daß nur das allgemein bewunderte Talent der Neuberin und die Geschicklichkeit ihrer Acteurs so etwas habe möglich machen können. Aber jetzt, wo das Bündniß zwischen ihr und Gottsched zerrissen sei, müsse man hoffen, daß sie ihr Talent und ihre große Geschicklichkeit für bessere Sachen verwenden werde. Jetzt erst würde sie sich des

Zwanges entledigt fühlen, „die Lebhaftigkeit ihrer Action an die kaltsinnige Schwachheit des Gottschedischen Ausdrucks verschwenden zu müssen, welches der Marter des Mezentius gleichet, der lebende Menschen an todte Leichname gefesselt.“

Bodmers vernichtende Kritik der Gottschedischen Poesie hat allerdings volle Berechtigung. Wenn er in seiner Verurtheilung des Gottschedschen Cato sagt: „Wen die Natur nicht mit innerlichem Feuer und Erfindungskraft zum Dichter ausgestattet habe, der dürfe sich nicht schmeicheln, die ihm mangelnden Naturgaben durch mechanische Kunst-Mittel zuwege zu bringen,“ — so ist dies gewiß eine unwiderlegliche Wahrheit. Aber sie ist für Bodmer als Dichter ebenso zutreffend, wie für Gottsched. Bodmer besaß Scharfsinn und ein sehr bedeutendes Talent für die negirende Kritik, aber absolut nichts zur dramatischen Poesie. Seine Schauspiele sind so sehr jedes dramatischen Hauches baar, daß ich kaum etwas Dürftigeres, Trockneres, Poesieloseres kenne, als seinen Julius Cäsar und seinen Brutus.

Ich habe auf den Kampf, den Bodmer und andere Schweizer gegen Gottsched führten, hier nicht näher einzugehn, da er die Litteratur im Allgemeinen betrifft. In der gegen Gottsched wegen seiner poetischen Leistungen und seiner dramaturgischen Thätigkeit geführten Opposition mögen alle Vorwürfe, die gegen ihn gerichtet wurden, begründet sein: daß er ein trockener, pedantischer Lehrmeister war, daß er in der Einseitigkeit seiner Anschauungen sich den Meinungen Anderer hartnäckig verschloß u. s. w. Aber neben diesen seinen Schwächen sind seine Verdienste so groß, daß sie nicht um seiner Fehler willen übersehn werden dürfen. Er war der Erste, der — wie schon Danzel mit Entschiedenheit hervorgehoben hat — den Begriff einer Gesammtlitteratur ins Auge faßte; er war der Erste, der mit allen Kräften gegen die Geschmacksversimpelung durch den damals herrschenden

Opern-Unfug, wie gegen die Gemeinheit des Harlekin oder Hanswurst sich auflehnte, der Erste, welcher der idealern dramatischen Dichtung wieder einen Platz auf der verwilderten Bühne verschaffte, und der durch seine Verbindung mit dem praktischen Theater die Zusammengehörigkeit von dramatischer Dichtung und Bühne wieder zur Geltung brachte. Er war es, der eben dadurch, in Verbindung mit der Neuberin, nicht nur den Sinn der Schauspieler und Theaterprinzipale auf edlere Ziele lenkte, als man bis dahin kannte, sondern auch durch unablässige Anfeuerung zur dichterischen Production auch wirkliche dramatische Dichter auf den Schauplatz rief. Indem er das französische Drama uns zur Erziehung gab, war er dennoch durchaus deutsch gesinnt, was er im Großen wie auch in manchem Nebensächlichen bewies. Als er seine „Deutsche Schaubühne" seit 1740 herausgab, wollte er damit — nächst den darin publicirten Uebersetzungen französischer Klassiker — vor Allem den deutschen dichterischen Talenten Gelegenheit geben, in die Oeffentlichkeit zu treten. Er sprach seine Meinung aus, daß er es nicht länger für rathsam halte, „ewig bei unsern Nachbarn in die Schule zu gehn, und sich unaufhörlich auf eine sklavische Nachtretung ihrer Fußtapfen zu befleißen." Er meinte vielmehr, daß es jetzt an der Zeit sei, „die freien deutschen Geister anzustrengen," und diese sollten durch die Veröffentlichungen in der Schaubühne ermuntert werden. Daß er dabei von einer Anlehnung an das englische Drama nichts wissen wollte, ist vollkommen erklärlich. Die Spuren, welche die englischen Komödianten mit ihren blutigen Actionen und ihrem Clown noch für lange Zeit zurückgelassen hatten, waren wenig erfreulich und ermunternd. Shakespeare war zu dieser Zeit in Deutschland völlig unbekannt. Auch Gottsched lernte ihn nur aus der 1741 erschienenen v. Borck'schen Uebersetzung des „Julius Cäsar" kennen. Damals aber war er schon

durch die Schweizer zu sehr auf den Standpunkt der Abwehr gedrängt worden, als daß er gerecht darüber hätte urtheilen können; und er urtheilte denn auch: die elendeste Haupt- und Staatsaction unserer Komödianten sei nicht so voll Schnitzer wider die Regeln der Schaubühne, als diese Tragödie Shakespeare's! Dies für uns jetzt ungeheuerliche Urtheil Gottscheds mag es allerdings bestätigen, daß die poetische Empfindung für einen Dichter wie Shakespeare ihm gänzlich fehlte; sie hatte überhaupt bei ihm neben den „Regeln" keinen Platz. Aber damals wäre auch in der That eine Einführung Shakespeare's bei uns unmöglich gewesen. Die arge Verwilderung unsers Schauspiels brauchte zur Correction zunächst die Zucht strenger Regeln. Nur durch ein solches Uebergangsstadium war für uns die spätere Anlehnung an den uns innerlich verwandtern britischen Dichter ermöglicht worden. Erst auf den Zuchtmeister Gottsched konnte der Reformator Lessing folgen.

Unter den dramatischen Dichtern der Gottsched'schen Schule — außer seiner fleißigen und besonders für das Lustspiel nicht unbegabten Gattin: die Neuberin, Koch, Behrmann, Quistorp u. A. — ragte doch Einer als wirklicher Poet hervor: Joh. Elias Schlegel. Wäre dieser nicht in dem so jugendlichen Alter von 31 Jahren gestorben, so würde Er die Reihe unserer classischen dramatischen Dichter in der Litteratur-Geschichte zu eröffnen haben. Schlegel war gleich begabt für die Tragödie (Canut, Dido, Hermann u. s. w.) wie für das Lustspiel (die stumme Schönheit, der geschäftige Müßiggänger, der Geheimnißvolle u. s. w.). In seinen Tragödien war auch Schlegel noch ganz dem Regeln-Zwange unterworfen. Seine „Dido" spielt in allen fünf Acten in einem Saal; sein „Hermann" — ohne alle Veränderung des Schauplatzes — in einem Hain. Demgemäß mußte die Action hauptsächlich durch den Dialog ersetzt

werden. Aber Schlegels selbständiges und starkes poetisches Talent würde in der Folge höchst wahrscheinlich jenen Schulzwang durchbrochen haben.

Den Lustspieldichtern Rost, Mylius, Uhlig schloß sich Joh. Chr. Krüger als der talentvollste an. Auch Er war als Student der Theologie zu einer Schauspielertruppe gegangen, seine Lustspiele sind bemerkenswerth durch Bühnenmäßigkeit und frische Laune. Endlich muß hier auch noch Gellert — als der eigentliche Vertreter der rührenden aber „weinerlichen“ Komödie — genannt werden.

Nach diesem flüchtigen Ueberblick über die dramatischen Dichter kehren wir noch einmal zur Neuberin zurück. Während sie ihren einstigen Gönner aufs rücksichtsloseste befehdet hatte, war sie selbst keineswegs von Angriffen der gemeinsten Art verschont. In einem äußerst schmutzigen Pasquill, welches 1743 unter dem Titel „Probe eines Heldengedichtes . . . Leben und Thaten der weltberüchtigten Comödiantin“ ꝛc. erschien, wurde sie namentlich auch in ihrem sittlichen Verhalten auf die gemeinste Art verdächtigt. Solche Verdächtigungen, denen sie ausgesetzt war, dazu der unwiderrufliche Bruch mit Gottsched, endlich wohl auch die wiederum sehr geringen Einnahmen mögen ihr das Theater für einige Zeit verleidet haben. Von den Feinden Gottscheds hatte sie sich zu boshaften Streichen verleiten lassen. Nachdem aber der schadenfrohe Beifall darüber verklungen war, ließ man sie fallen, oder that wenigstens nicht genug, um sie zu halten. Kurz, sie sah sich veranlaßt, im Jahre 1743 ihre Gesellschaft aufzulösen. Aber da sie allein als Schauspielerin keinen Platz mehr finden konnte, der ihren Wünschen entsprochen hätte, so fing sie im folgenden Jahre aufs neue eine Direction an. In Leipzig spielte sie dann wieder in Quandts (damals Zotens) Hof und 1749 im Blumenberg. Die Arme war jetzt 50 Jahre alt und hoffte noch immer als Schau-

spielerin in ihren früheren Glanzrollen das Publikum an sich fesseln zu können. Von ihren ehemaligen bedeutendern Schauspielern war der treffliche Koch ihr für lange Zeit treu geblieben. Nachdem er seit ihrer Reise nach Petersburg mehrere Jahre bei andern Truppen gespielt hatte, kehrte er 1744 zu Neubers zurück und blieb bei ihnen bis 1748. Darauf ging er nach Wien und kam dann mit seiner zweiten Frau zur Schönemann'schen Truppe. Erst als die Neuber'sche Truppe 1749 wieder ihrer Auflösung nahe war, bewarb sich Koch um das Privilegium der sächsischen Hofkomödianten, das er auch erhielt, und mit welchem er das Leipziger Theater aufs neue zu Glanz und Ansehn brachte.

Als Neubers zuvor, 1744, wieder eine Gesellschaft gesammelt hatten, wendeten sie auch den schon genannten deutschen dramatischen Dichtern alle Aufmerksamkeit zu. Endlich, im Januar des dadurch bedeutungsvoll gewordenen Jahres 1748, brachten sie auch das erste dramatische Product des Mannes zur Aufführung, dem die Zukunft der deutscheu Litteratur gehörte. Von dem Autor dieses Lustspiels „der junge Gelehrte" wußte man damals noch nichts weiter, als daß er ein Student war, welcher Gotthold Ephraim Lessing hieß. Im Verkehr mit seinem Studiengenossen Chr. Felix Weiße und mit Mylius hatte sich die Lust an den Vorstellungen des Neuber'schen Theaters so gesteigert, daß Lessing und Weise darin wetteiferten, auch Stücke zu schreiben. Indem Neubers den ersten, an sich freilich noch unbedeutenden dichterischen Versuch Lessings auf die Bühne brachten, hatten sie einen Stein mehr zu dem Fundament gefügt, auf welchem das neuere Drama und Theater sich erheben sollte.

Die anderthalb Jahre darauf erfolgte neue Auflösung der Neuber'schen Gesellschaft war zum Theil mit dadurch herbeigeführt, daß einige ihrer besten Mitglieder sie verlassen hatten. Aber auch jetzt noch hatte die Frau die Kühnheit,

noch einmal ihr Glück als Schauspielerin zu versuchen. Sie ging zu diesem Zwecke nach Wien, wo sie sich nur kümmerlich durchstümperte. Endlich erlahmt von allen Mühen und Enttäuschungen kam sie 1755 nach Dresden, wo sie ihre letzten Lebensjahre in gänzlicher Verarmung zubrachte, von der Mildthätigkeit guter Menschen lebend. Durch den Krieg 1760 aus dem zerstörten Hause ihres Wohlthäters vertrieben, starb sie im Herbste desselben Jahres in Laubegast, eine Stunde von Dresden. Das alte Lied vom Undank, womit das Verdienst belohnt wird, ist auch in den Stein gegraben, der ihr dort sechszehn Jahre nach ihrem Tode errichtet wurde.

Für das deutsche Theater waren wenigstens die Bemühungen der Neuberin keine vergeblichen gewesen. Das Beispiel, welches diese energische Frau gegeben hatte, indem sie es vermochte, die erste auf sittlichen und künstlerischen Grundsätzen beruhende Truppe zu organisiren und so viele Jahre hindurch festzuhalten, hatte bereits zwei ausgezeichnete Gesellschaften — die Schönemann'sche und die Koch'sche — zur Nachfolge gehabt. In Leipzig hatte Koch das Theater lange Zeit auf respectabler Höhe erhalten.

Unterdessen ging es in der österreichischen wie in der preußischen Hauptstadt nur langsam weiter. In Wien waren die Hanswurstiaden nach Stranitzky auf Prehauser und dann auf Felix Kurz übergegangen. Seit dem Jahre 1741 hatte die Kaiserin Maria Theresia die Errichtung eines ordentlichen Komödienhauses betrieben, und hatte dazu das an die Königliche Burg anstoßende Hof-Ballhaus ersehn. Der Entrepreneur der Hof-Oper J. K. Selliers erhielt die Genehmigung, jenes Haus „zu einem Opern- resp. Komödienhaus" einzurichten. Er verpflichtete sich, hierin täglich entweder eine Oper oder eine Komödie aufzuführen und durfte

dafür die Preise für die verschiedenen Plätze bestimmen. Im folgenden Jahre wurde das Haus durch Einreißung einer Mauer erweitert, und im Jahre 1748, als Baron de Lopresti das Privilegium auf zehn Jahre erhielt, geschah ein neuer bedeutender Umbau, durch welchen Alles dergestalt in bessern Stand gesetzt werden sollte, daß das Haus „die wahrhafte Form eines Theaters bekomme". Damit war nun allerdings die Frage wegen der Herrschaft des Hanswurst noch keineswegs erledigt, und erst viele Jahre später, als in Norddeutschland die wirkliche dramatische Kunst bereits einen gesicherten Boden gefunden hatte, mußten in Wien die Kämpfe zur Rettung des guten Geschmackes aufs neue beginnen.

Auch in Berlin kam man mit der Verbesserung des Theaters nicht so schnell vorwärts, als man es nach dem vielverheißenden Anfang Schönemanns hätte erwarten sollen. Nach diesem wurde Schuch, ein geborener Wiener und berühmter Hanswurstspieler, einer der beliebtesten in Norddeutschland reisenden Theaterprinzipale. Seit 1754 spielte er fast ausschließlich in Berlin und sein Sohn, der nach ihm 1764 die Direction weiter führte, erwarb sich wenigstens das eine Verdienst, daß derselbe ein neues Theater in der Behrenstraße erbaute, nachdem ein paar Jahre vorher schon ein kleines Schauspielhaus bei Monbijou durch einen gewissen Berger für Pantomimen und französische Singspiele errichtet worden war. Das neue Theater in der Behrenstraße befand sich in einem unbedeutenden Hofgebäude. Aber in diesem Hause erhielt Berlin 1771 unter Kochs Direction das erste ständige Theater, und in den bescheidenen Räumen dieses Hauses sah man in Berlin zum erstenmale Götz von Berlichingen und die Meisterwerke Lessings, während in Hamburg bereits die Glanzepoche der deutschen Schauspielkunst begonnen hatte.

Die Theaterereignisse, welche zunächst auf das Ende der Neuber'schen Direction folgten, habe ich hier nur in einigen hervorragenden Momenten kurz angedeutet, indem die goldene Zeit des Schauspiels der folgenden Periode angehört. Die Wanderjahre gehn zu Ende und für die Meisterjahre ist wenigstens der Grund gelegt. Das Theater hat eine sichere Stätte gefunden, es ist für die gebildete Gesellschaft erobert worden. Gerade in dieser letzten Entwickelungs-Periode thürmten sich die Gegensätze aneinander und drängten zur Entscheidung. Zwischen Eckenberg und Caroline Neuber scheint ein Jahrhundert zu liegen, und doch lag thatsächlich zwischen beiden Erscheinungen nur die Wegstrecke von Berlin bis Leipzig. Und welch ein Gegensatz zwischen den noch nicht ganz überwundenen Haupt- und Staatsactionen mit ihren Hanswurstiaden und der steifen Regelmäßigkeit der französischen Klassiker und ihrer deutschen Nachahmer!

Ein Ausgleich zwischen diesen Gegensätzen war nicht möglich. Aber der Boden war wenigstens gereinigt für Denjenigen, dem die Zukunft angehörte. Und so scheiden wir hier, den Blick nach den erglühenden Höhen gewandt, in dem Dämmerlichte des aubrechenden Tages.

Namen-Register.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Scenen Plan eines Osterspiels

auf dem Marktplatz in Luzern.

(Nach einem handschriftlichen Entwurfe aus d. J. 1583.)

